

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

VIVIANE MARIA DE BRITO

**MULHERES QUE TIRAM JOIAS DA CAIXA: TRADIÇÃO
DO MARANHÃO TOCADA PELAS CAIXEIRAS DO DIVINO
NO RIO DE JANEIRO**

**NITERÓI
2014**

VIVIANE MARIA DE BRITO

**MULHERES QUE TIRAM JOIAS DA CAIXA: TRADIÇÃO
DO MARANHÃO TOCADA PELAS CAIXEIRAS DO DIVINO
NO RIO DE JANEIRO**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes da
Universidade Federal
Fluminense, Linha de Pesquisa
Estudos Críticos das Artes, para
obtenção do título de Mestre em
Estudos Contemporâneos das
Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Andrea Copeliovitch

Niterói
2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B862 Brito, Viviane Maria de.

Mulheres que tiram jóias da caixa: tradição do Maranhão tocada pelas
Caixeiras do Divino no Rio de Janeiro / Viviane Maria de Brito. – 2014.
102 f.

Orientadora: Andrea Copeliovitch.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação
Social, 2014.

Bibliografia: f. 98-101.

1. Festa do Divino. 2. Festa religiosa. 3. Ritual. 4. Performance (Arte).
5. Tradição. 6. Devoção. I. Copeliovitch, Andrea. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação
Social. III. Título.

CDD 398.098153

VIVIANE MARIA DE BRITO

**MULHERES QUE TIRAM JOIAS DA CAIXA: TRADIÇÃO DO MARANHÃO
TOCADA PELAS CAIXEIRAS DO DIVINO
NO RIO DE JANEIRO**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes da
Universidade Federal
Fluminense, Linha de Pesquisa
Estudos Críticos das Artes, para
obtenção do título de Mestre em
Estudos Contemporâneos das
Artes.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Andrea Copeliovitch
(Presidente e orientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Dra. Lígia Maria de Souza Dabul
(Membro PPGCA)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Dra. Maria Ignez Calfa
(Membro Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

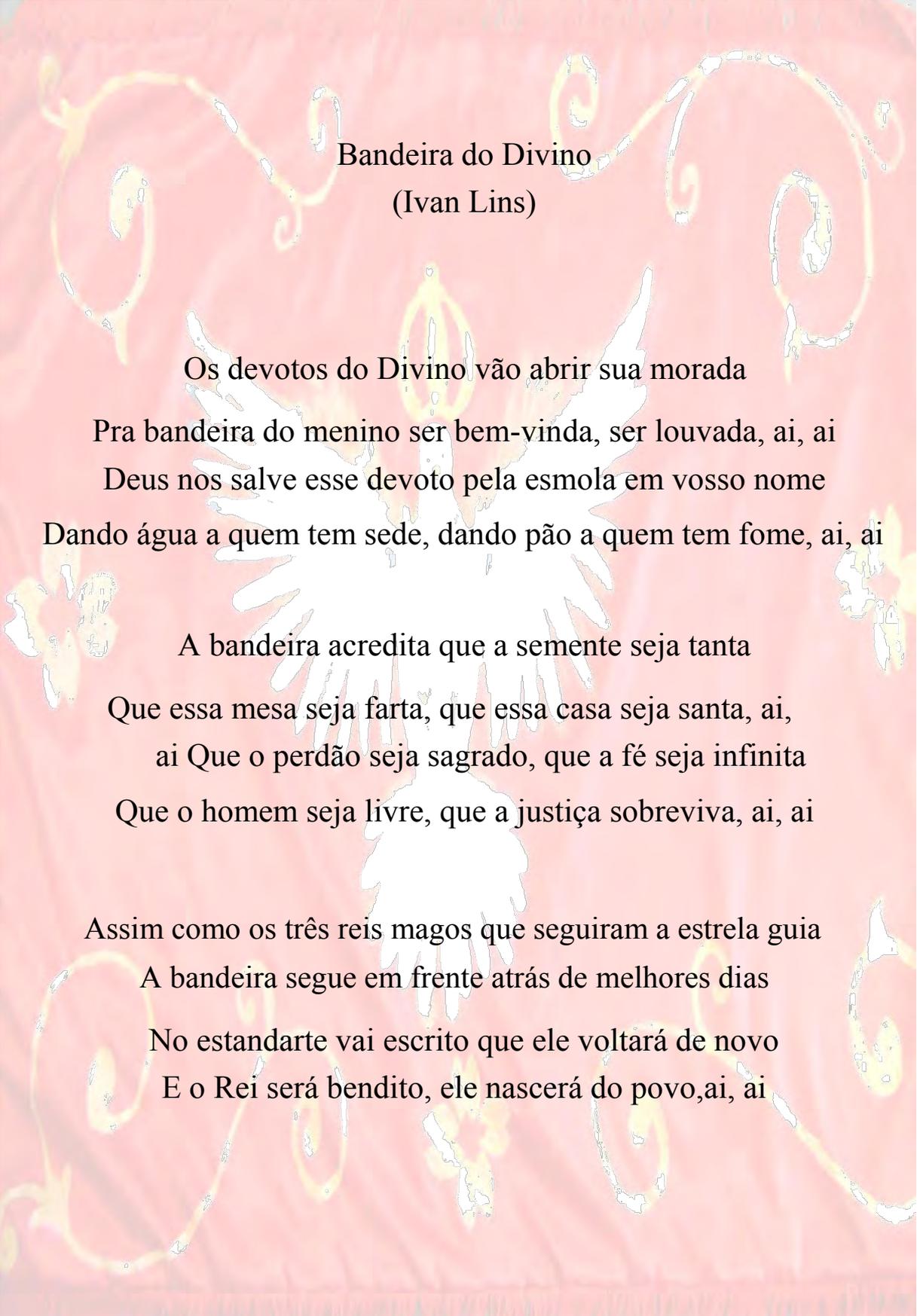
Ao Divino Deus que rege todas as coisas.

Ao Carlaile pela ajuda, amor, paciência e calma. A minha mãe e meus irmãos e todos os familiares que estão distante no espaço-tempo, mas sempre juntos, principalmente depois que me mudei pra esta cidade. Aos meus queridos amigos Pedro pelas orientações, a Joyce, Raika, Vera, Cynthia, João, Beatriz, Cazé, Casadei, Mônica e Gisele pela boa companhia e ajuda.

Aos irmãos amigos da Barquinha, do Boidaqui e da Cia Folclórica do Rio/UFRJ por serem a melhor família que encontrei nesta caminhada.

A Ignez Calfá, por ser a professora sempre presente em momentos especiais da minha vida. Ao Zeca Ligiéro e Lígia Dabul pelas ótimas orientações, por todas as indicações que me iluminaram o pensamento. A minha orientadora Andrea, por ter sido tão querida, me conduzido de forma tão generosa nessa travessia e por todas as vezes que disse que eu deveria escutar a minha voz nesse trabalho. Ao Programa de pós Graduação pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

As queridas amigas Caixeiras do Divino, que são rosas cheirosas na minha vida, sou muito grata pela amizade e pela honra de escrever sobre esta rica tradição. Aos meus guias espirituais Pai Gusmão e Vovó Mariquitinha das Candeias que me iluminam em tudo que peço e preciso. Seu Légua Bogi Buá, e a todos os seres Encantados do céu da terra e do mar, todos os Pretos Velhos, Caboclos, Erês e a todos os Orixás que coroam a minha vida de muitas alegrias!



Bandeira do Divino
(Ivan Lins)

Os devotos do Divino vão abrir sua morada
Pra bandeira do menino ser bem-vinda, ser louvada, ai, ai
Deus nos salve esse devoto pela esmola em vosso nome
Dando água a quem tem sede, dando pão a quem tem fome, ai, ai

A bandeira acredita que a semente seja tanta
Que essa mesa seja farta, que essa casa seja santa, ai,
ai Que o perdão seja sagrado, que a fé seja infinita
Que o homem seja livre, que a justiça sobreviva, ai, ai

Assim como os três reis magos que seguiram a estrela guia
A bandeira segue em frente atrás de melhores dias
No estandarte vai escrito que ele voltará de novo
E o Rei será bendito, ele nascerá do povo, ai, ai

RESUMO

O trabalho em questão aborda o ritual e a performance presentes na Festa do Divino Espírito Santo, na cidade do Rio de Janeiro. Festa realizada pelas Caixeiras do Divino – mulheres maranhenses que tocam tambores, que cantam e conduzem o ritual numa manifestação de devoção e fé. São guardiãs dos rituais religiosos de sua expressão cultural, percorreram com estes ritos um processo de (re)significação ao deslocarem-se para além de seus espaços geográficos, carregando em suas bagagens as tradições culturais transmitidas pelos ancestrais. Aqui, em terras fluminenses, integram uma comunidade maranhense e seguem perpetuando seus saberes para a nova geração de devotos do Divino, familiares, amigos e admiradores que estreitam laços de devoção e fé por esta rica tradição. Desta forma, a dissertação também lança um olhar sobre os espaços de encruzilhada que se configuram neste festejo – verificados como lugar de encontro entre os devotos que transitam do espaço cotidiano para o tempo do Divino, que chamaremos nesta dissertação de espaço extra-cotidiano. Aqui também relato a minha própria travessia e chegada na encruzilhada, no lugar de convívio, onde canto, toco e brinco, participando da festa como aprendiz de Caixeira. O estudo também considera o processo de cruzamento de valores entre esferas culturais, como a tradição e a modernidade, o sagrado e o profano, o ritual e a encenação a partir das relações sociais tecidas pelas Caixeiras no fluxo entre Maranhão e Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Caixeiras do Divino – Ritual – Performance – Encruzilhada – Tradição – Devoção - Festa

ABSTRACT

The work in question deals with the ritual and performance present in the Feast of the Holy Spirit, in the city of Rio de Janeiro. Party held by the Divine Caixeiros - Maranhão women who play drums, singing and lead the ritual in a demonstration of devotion and faith. Are the guardians of the religious rituals of their cultural expression, traveled with these rites a process of (re)signification by moving beyond its geographic areas, carrying in their luggage cultural traditions passed down from ancestors. Here in Rio de Janeiro state land, part of a community and follow Maranhão perpetuating their knowledge to the new generation of devotees of the Divine, relatives, friends and admirers that narrow ties of devotion and faith on this rich tradition. Thus, the dissertation also takes a look at the crossroads of spaces that are configured in this celebration - verified as meeting place for devotees passing the everyday space for the time of the Divine, we will call this dissertation extra - everyday space. Here also reporting my own journey and arrival at the crossroads, the place to socialize, where singing, play and earring, attending the party as an apprentice cashier. The study also considers the process of cross-cultural values between spheres, as tradition and modernity, sacred and profane, ritual and staging from social relations woven by Caixeiros flow between Maranhão and Rio de Janeiro.

Keywords: Caixeiros the Divine - Ritual - Performance - Crossroads - Tradition - Devotion - Party

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Altar do Divino Espírito Santo na casa de Dona Antônia.....	26
Figura 2: Impérios sentados na tribuna do Divino Espírito Santo, Nova Iguaçu	29
Figura 3: Tribuna do Divino Espírito Santo com as crianças do Império, Seropédica	30
Figura 4: Evento “Conversa ao pé da fogueira”, no instituto de Artes-Tear, com a participação das Caixeiras do Divino, em 2013	32
Figura 5: Mãos sobre a caixa do Divino.....	35
Figura 6: Caixeiras do Divino em Seropédica.....	38
Figura 7: Caixeira Dona Antônia.....	40
Figura 8: Caixeira Dona Gercy.....	42
Figura 9: Caixeira Dona Vitória	43
Figura 10: Caixeira Dona Bela	45
Figura 11: Caixeira Dona Diana.....	45
Figura 12: Caixeira Dona Arizete.....	46
Figura 13: Caixeira Dona Juju.....	46
Figura 14: Caixeira Dona Catarina.....	46
Figura 15: Rezadeira Dona Vitórinha.....	47
Figura 16: Rezadeira Dona Concita.....	47
Figura 17: Caixeiras concentradas.....	50
Figura 18: Tambor de Crioula próximo ao Mastro, momento profano da festa.....	55
Figura 19: Crianças sentadas na Tribuna, Nova Iguaçu	59
Figura 20: Fátima arrumando o Mastro.....	61
Figura 21: Procissão ao redor do Mastro, Ilha do Governador	62
Figura 22: Procissão do Divino pelas ruas do bairro após a chuva, Seropédica	64
Figura 23: Filha-de-santo do terreiro vizinho reverenciando a Bandeira do Divino.....	64

Figura 24: Chegada do Cortejo após Procissão	65
Figura 25: Dança das Caixeiras, Nova Iguaçu	67
Figura 26: Dança das Caixeiras para o Mastro, Seropédica	71
Figura 27: Caixeiras arriando os instrumentos, Nova Iguaçu	73
Figura 28: Lúcia, Benedita, Joana e Diana preparando o banquete	82
Figura 29: Barracão antes da arrumação, Nova Iguaçu	88
Figura 30: Barracão depois da arrumação, nova Iguaçu	88
Figura 31: Busca do Mastro.....	89
Figura 32: Mastro	90
Figura 33: Dança das Caixeiras ao redor do Mastro	93

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	ENCONTRO COM O DIVINO	11
INTRODUÇÃO	DIVINO EMARANHADO	15
	Atualização da Cultura	17
CÁP. I	TRAVESSIA: ESPAÇO-TEMPO	21
1.1	1.1 A Festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro	26
1.2	A Festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro	29
CÁP.II	MULHERES QUE TIRAM JOIAS DA CAIXA	35
2.1	As Caixeiras do Divino	38
2.1.1	Dona Antônia	40
2.1.2	Dona Gercy	42
2.1.3	Dona Vitória	43
2.1.4	Dona Bela e Dona Diana	44
2.2	Rezadeiras: outras joias do Divino	47
2.3	O transe do cotidiano ao extra-cotidiano	49
2.4	O Jogo no Corpo que Toca, Dança e Brinca	53
2.5	O Corpo em Festa	54
2.6	Espaços de Arte, Devoção e Fé	58
2.6.1	Tribuna	59
2.6.2	O Mastro	60
2.6.3	Procissão do Divino	63
2.6.4	Mesa do Império do Divino	65
2.7	Dança das Caixeiras	67
CÁP.III	O DIVINO E EU	75
3.1	Espaços de Encruzilhadas no festejo do Divino	76
3.1.1	Casa de Seres Encantados	78
3.2	Do Espiritual no Toque das Caixeiras: Colorindo a Divina Festa	83
3.2.1	A Morada do Divino	85
3.2.2	O Som e as Cores do Divino em Festa	90
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

APRESENTAÇÃO: ENCONTRO COM O DIVINO

A primeira festa maranhense eu conheci foi no ano de 1999, em São Paulo, numa ladainha para São Benedito, no Morro do Querosene, espaço de múltiplas culturas reunidas, sobretudo as nordestinas. Nesta festa, algumas Caixeiras Maranhenses da Casa Fanti Ashanti (casa de Tambor de Mina e Candomblé do Maranhão) fizeram uma louvação para o santo homenageado com ladainhas e toque de caixa.

Fiquei profundamente encantada em ver aquelas senhoras negras conduzindo o rito religioso e artístico, principalmente porque tocar aquele instrumento me pareceu totalmente complexo e, provavelmente, era um ofício que necessitava profunda dedicação no aprendizado. E elas performavam com tamanha desenvoltura e intimidade, cada qual com o seu instrumento, que parecia mesmo que estes eram parte do corpo daquelas senhoras.

Naquele dia, eu soube que as mulheres eram conhecidas como Caixeiras do Divino Espírito Santo e que era uma tradição ancestral somente mulheres tocarem o instrumento. A partir deste encontro, me inteirei das festividades e sempre que escutava falar das Caixeiras do Divino tocando caixa em algum lugar, eu estava lá contemplando e observando para aprender a tocar.

Logo me mudei para a cidade do Rio de Janeiro e me integrei aos grupos de manifestações populares locais, nas rodas festivas, até que também me inseri na Cia Folclórica do Rio da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e também fundei, com amigos, o grupo Boidaqui. As principais ações desses dois grupos são justamente se aproximar das vivências e festividades tradicionais da Cultura Popular Brasileira através do festar, brincar e celebrar, estreitando relações com os mestres detentores da sabedoria popular.

O primeiro contato que tive com a Festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro foi na Ilha do Governador, em 2004. Era dia do derrubamento do Mastro. Fiquei completamente feliz em saber que nesta cidade, tão próximas de mim, também existiam Caixeiras do Divino e seria a melhor oportunidade de me aproximar deste conhecimento, atar laços de amizade e devoção com elas.

Chegando ao espaço da festa, tudo me pareceu meio confuso. Alguns se divertiam nas barraquinhas de bebida e petiscos que ficam do lado de fora da sede da Associação da Aeronáutica (ASCAER). O ambiente é um contraponto com a Festa do Divino, pois o clima é de música com volume alto e melodias de funk, axé e outros ritmos de musica popular tocados em rádio.

Como era segunda-feira, todos vinham de seus trabalhos e queriam mesmo era relaxar bebendo cerveja e comendo petiscos. Portanto, transitavam entre o sagrado e o profano. Entendi o ritual como um encontro entre conterrâneos maranhenses que se reuniam anualmente nestas datas para matarem a saudade, num bonito laço de amizade que os ata.

A cantoria começou. Fomos chamados pelo som dos tambores. Ao entrar no interior do espaço pude visualizar as Caixeiras do Divino tocando e cantando lindos versos sagrados. Falavam do sol e da lua, da alvorada, do pombo branco, da Virgem Mãe da Conceição, do Menino Jesus e da Senhora Sant'Ana.

A batida nos conduzia como mantra. Fomos embarcando nas melodias que nos remetiam até o Maranhão. Os versos falavam da tradição como acontece lá em São José do Ribamar, Alcântara e São Luís do Maranhão. As Caixeiras improvisavam os versos, ora uma puxava e outra respondia, com tamanha intimidade e conhecimento dos mistérios sagrados que envolvem o ritual. Visualizei crianças vestidas com roupas representando a Corte Imperial e me impressionou ver que elas sabiam cantar todos os versos e orações.

Formou-se um cortejo que seguimos até o quintal, onde havia um grande tronco de árvore enterrado. Estava enfeitado com garrafas de cidra, vinho, refrigerante, folhas e frutas já secas e, no pé da ornamentação, muitas velas acesas. Este é o Mataréu! Alguém me falou. Um enorme mastro que mais tarde aprenderia ser o símbolo que liga céu e terra, espaço de transitoriedade entre o sagrado e o profano. Naquele dia, ele seria derrubado. As Caixeiras conduziam o ritual tocando caixas e cantando versos para este momento, enquanto os homens se reuniam em torno do Mastro para derrubá-lo.

Quando o Mastro começou a bambejar, uma das Caixeiras também bambeou e precisou ser socorrida, tamanha emoção. O canto intensificou, se impondo ao som que vinha do lado de fora, nas barraquinhas com músicas. Quando o Mastro veio ao chão, todos avançaram para pegar os enfeites, despindo o grande tronco de árvore. Como numa gincana, muitos saíram premiados com garrafas na mão, cachos de banana, coco, abacaxi e muitas folhas secas.

As Caixeiras seguiam no tocar em louvação ao Mastro que se foi, mas voltaria para o próximo ano. Puxaram o cortejo que circulou três vezes em torno do tronco derrubado antes de retornar ao espaço interno da festa. Diante do Império realizaram a Dança das Caixeiras. Em seguida, as rezadeiras cantaram a ladainha, em latim, diante da Tribuna – espaço simbólico que as crianças ocupam representando a Corte do Império do Divino –, momento solene que durou não menos do que meia hora.

No encerramento da festa, por volta de uma e meia da manhã, aconteceu o ritual de passagem dos cargos, onde as crianças Imperadoras passam o lugar para outras, na continuidade do ciclo. Despindo as roupas e se desapegando do lugar que ocuparam durante os três dias da festividade, algumas choraram emocionadas, outras correram livres para brincar e pegar os doces que eram servidos. Antes deste encerramento, as crianças que sentaram o Império dançaram uma valsa com os pais e outros participantes do festejo. Ao final, fomos convidados a participar das outras duas Festas do Divino, que aconteceriam em Seropédica e em Nova Iguaçu, nas semanas seguintes.

Este encontro me preencheu de emoção. A recordação de ver as Caixeiras adentrando o espaço da festa, batendo seus tambores com a fé e devoção que traziam em si, também me fazia comungar da mesma fé no Divino. Não me saiu da memória a habilidade que aquelas senhorinhas demonstravam conduzindo o ritual. Daquele encontro em diante passei a frequentar as festas e entender que ela cumpria um ciclo festivo, com data e hora marcadas, para todo ano me reunir com elas e (re)significar minhas expectativas a cada reencontro.

No ano seguinte, em 2005, ganhei uma caixa do Divino de presente de um grande amigo – Lucio Enrico –, que se encantou junto comigo pela tradição, mas como ele não podia tocar, seu desejo se realizou em mim. Nesta altura, a amizade com as Caixeiras já se consolidava e foi aí que me convidaram para experimentar tocar a caixa. Faltava-me coragem de arriscar as primeiras pancadas no instrumento e soltar a voz nos versos.

A experiência se deu na casa da mestra Dona Antônia, maranhense residente nesta cidade desde 1959, Caixeira que levantou o espaço religioso Ilê de Iansã e Obaluaiê, casa onde cultua divindades de três linhas de religiões afro-brasileiras: Candomblé, Umbanda e Tambor de Mina, esta última à mestra diz ser a sua raiz, o que está no seu sangue. Neste local, o ciclo do Divino Espírito Santo é realizado há mais de 30 anos, reunindo a comunidade de maranhenses presentes no Rio de Janeiro e outros adeptos interessados nas tradições das Caixeiras do Divino.

Essas tradições vêm sendo mantidas pela mestra, que tem buscado formar sucessores dentro e fora de sua família para que a herança se preserve. Fato este que a deixou muito satisfeita ao saber do meu interesse em aprender a tocar a caixa. Ela logo me incentivou a experimentar e, a partir desta vivência, nunca mais deixei de frequentar a festividade. Compor o grupo de Caixeiras é algo que sempre me toca de forma nova e me emociona como se fosse a primeira vez. Alguns anos já se foram e lá estou a cumprir com as devoções que têm preenchido o espiritual que há em mim. Mesmo que não seja pertencente às raízes da tradição,

elas se fazem presentes no afeto e gratidão que sinto por essas amigas que me ensinam a cada ano o valor de pertencer a esta coletividade.

Sempre aprendo com o canto, a dança, o bater e brincar. O aprendizado é permanente, pois os mistérios não se revelam nos livros e/ou oficinas de instrumento. Eles se apresentam nas minúcias de cada objeto da celebração, em cada canto que ocupamos no espaço da festa, em cada ato simbólico que vivenciamos. Os símbolos estabelecem um espaço-tempo no ritual que nos permite vivenciar o sagrado na dimensão espiritual e também na dimensão artística existente na manifestação.

INTRODUÇÃO: DIVINO EMARANHADO

Em meados do mês de maio, inicia-se o ciclo da Festa do Divino Espírito Santo, “ritual do catolicismo popular brasileiro, ou seja, um espaço religioso que mescla práticas de diferentes origens e significados”¹ difundido em vários estados do Brasil. Está situada entre as tradições festivas de nossa Cultura Popular e se apresenta com peculiaridades específicas, de acordo com a região que está localizada.

Na cidade do Rio de Janeiro, o culto ao Divino se distingue especialmente das demais formas existentes por ser celebrado por mulheres que conduzem ritualmente a festa tocando tambores: as Caixeiras do Divino. Essas mulheres vieram, originalmente, do Maranhão e, aqui, se tornaram mantenedoras desta rica cultura, dando continuidade no modo de transmissão do conhecimento religioso e artístico que compõem o culto. Trazem para o nosso âmbito um convívio com a cultura maranhense, que identificamos na maneira de se expressarem, no sotaque, na típica culinária e na visualidade do festejo.

Além da peculiaridade das regiões Norte e Nordeste do Brasil que encontramos no rito sincretizado, uma vez que o Divino se agrada com diversas formas de homenagem sem preconceitos ou distinção, é comum neste ritual a congregação de uma missa católica em um terreiro de culto afro-brasileiro como o Tambor de Mina² ou de Candomblé³, assim como representações destes cultos presentes no mesmo festejo.

Esses elementos entrecruzados no ritual acabam por configurar aquilo que chamaremos de *liminaridades*⁴ de crenças na mesma fé e devoção ao Divino. Neste lugar, também conhecido como espaço da Santíssima Trindade, representado sob forma de pomba branca⁵, louva-se a Jesus Menino e sua mãe, Nossa Senhora Imaculada Conceição, seu pai São José e sua avó Nossa Senhora Sant’Ana, assim como outros santos católicos.

¹ Referência extraída do livro *Umás Mulheres que dão no couro*, de Marise Barbosa, 2006, p.19.

² Segundo Reginaldo Prandi (2005), o nome Tambor de Mina designa uma religião de base afro-brasileira desenvolvida no Norte e Nordeste do Brasil, principalmente no Maranhão e no Pará. Refere-se à presença constante dos tambores nos rituais realizados por negros sudaneses, conhecidos como escravos minas. A região de São Luís, no Maranhão possui duas casas matrizes de Tambor de Mina: a casa das Minas e a casa Nagô. A primeira cultua apenas os voduns - divindades africanas. A segunda cultua também orixás, encantados e caboclos e deu origem a inúmeros terreiros que difundiram a encantaria por toda a ilha de São Luís. Outras casas mina, como o Terecô ou Tambor da Mata, da cidade de Codó, e o Tambor de Curador, de Cururupu, mais afastadas dos modelos Jeje e Nagô, são as sincréticas, de origem banto e possuem cruzamentos indígenas e católicos.

³ Para Prandi (1996, p.66), quando se fala em candomblé, geralmente a referência é o candomblé queto ou da chamada “nação” queto, da Bahia, vertente em que predominam os orixás e ritos de iniciação de origem ioruba.

⁴ Conceito que utilizaremos a partir da abordagem de Vitor Turner (1974), Richard Schechner (2012) e Zeca Ligiéro (2011).

⁵ Sergio Ferretti (1995, p.181), antropólogo e pesquisador das Festas do Divino Espírito Santo no Maranhão e demais festejos e cultos de origem africanos no Brasil, nos acrescenta que “a pomba do Divino constitui também elemento iconográfico dos mais representados durante a festa. Aparece pintada nas paredes ou tecidos, bordada

Enquanto espaço liminar, também se apresentam nele algumas entidades do Tambor de Mina, conhecidas como caboclos e encantados, com suas forças invisíveis vindas do céu, da terra e do mar. Estes chegam para abençoar a festa, louvar a Sagrada Família, dar a santa guarnição (proteção) para as donas da casa, recebendo as promessas dos devotos e guiando as Caixeiras para que elas consigam manter viva a tradição.

O conhecimento dos ritos, as obrigações religiosas, o modo de versar e tocar a caixa são transmitidos através de uma cíclica tradição, ou seja, as Caixeiras aprenderam com suas mães, que aprenderam com as avós, que aprenderam com as bisavós... Enquanto perpassa este saber, o fio da história se distancia, mas não se rompe com o presente e, aqui, na cidade do Rio de Janeiro, se enreda com as outras culturas, tecendo redes simbólicas de convívio, adaptação e aprendizado, mediante os novos acontecimentos sociais que interferem diretamente na tradição.

E toda essa dinâmica de novas relações e (re)significações interfere na atuação das próprias Caixeiras como atores sociais. Elas atravessam de um território a outro no agenciamento de novas relações com o espaço, constituindo novos territórios (não apenas físicos), criando modos de ser/estar com suas tradições em novas circunstâncias sociais.

Deste modo, atualizam suas práticas sem que o fio condutor se perca no espaço/tempo. A função de Caixeira, por exemplo, é um lugar muito almejado pelas frequentadoras da festa. Porém, ao mesmo tempo em que muitas desejam segurar e aprender a tocar o instrumento, também ficam intimidadas com a complexa estrutura musical e, principalmente, com a forma de transmissão do ofício, que se dá de forma empírica.

As Caixeiras dizem que para tocar caixa tem que acompanhar as outras na festa e ir seguindo com os olhos e com as mãos. Não existe uma cartilha para se consultar ou algum preparo anterior. “Quer aprender? Tem que criar coragem e tocar” – dizem as mesmas. Logo que uma Caixeira nova pega o jeito de bater no ritmo/tempo dos principais versos e, ao mesmo tempo responder cantando, é encorajada a versar, ou seja, improvisar os versos durante o ritual. Assim, já é aceita na irmandade como uma Caixeira que fortalece o andamento da festividade.

Além de tocar, uma Caixeira precisa saber todas as etapas da festa e o que se toca e canta em todos os momentos e, ainda, têm as orações pouco conhecidas e ladainhas em latim. Apesar da forma complexa de transmissão do conhecimento, elas constituem uma irmandade

em bandeiras, toalhas e mantos, esculpida em massa, madeira, metal, isopor ou sob forma de doces nos enfeites de mesa, em tamanhos variados”.

de Caixeiras que se reúnem nas datas da festividade para o Divino e no fortalecimento do rito, sobretudo nas cidades do Maranhão, onde a tradição é fruto da terra. Aqui no Rio de Janeiro, a relação com os habitantes locais se dá muito mais por interesses etnográficos e artísticos que se caracterizam no visual do festejo e, é claro, por laços afetivos que se solidificam com suas tradições. Existem Caixeiras de fora do contexto familiar, como eu, que nos achegamos e permanecemos, ano a ano, acompanhando ativamente o ritual.

Dentro do espaço liminar deste ritual, o lugar do Imperador e da Imperatriz também é muito cobiçado por pais e crianças. Enche os olhos de alegria ver a Corte do Império formada por crianças sendo exaltada durante os dias da festa. Porém, é uma função que exige disciplina. As crianças ficam horas sentadas no espaço real, que chamamos de Tribuna – local de grande importância, onde ocorre a abertura e o fechamento do festejo. Sustentam a pompa de realeza com vestes reais, coroa, capote e o cetro empunhado na mão. Essa é a iniciação de uma criança na devoção ao Divino, como um rito de passagem. Assentar um filho no Império significa que ele será abençoado com saúde e felicidade.

A partir do momento que os meninos e meninas entram na fila para assentar no Império, essa iniciação terá duração de três anos. Até lá, vão passar pelo cargo de Mordomo-Mor e Mordoma-Mor, em seguida sobem para o cargo de Mordomo-Régio e Mordoma-Régia. Antes disso, cumprem as funções de Anjinhos, carregando as bandeirinhas da fé, esperança e caridade, ou Bandeireiros que carregam as bandeiras branca e vermelha – símbolos da festa.

Depois que se despem dos papéis no Império, as crianças terão o compromisso de todo ano voltar ao menos no encerramento da Festa do Divino para dar as primeiras batidas com o machado a fim de derrubar o Mastro. E assim, a fila de ex-Impérios se estende a cada ano, demonstrando a importância social do culto que se constituiu como espaço de afirmação da cultura ancestral e de desenvolvimento criativo idôneo, ao reunir outras gerações – novas Caixeiras e crianças que se interessam pela tradição – e sensibilizá-las a vivenciar este rito de devoção.

Atualização da cultura

Além desses atores sociais que compõem o festejo, constituído de criativas formas de articulação e arcabouço híbrido de conhecimentos, esse ritual possibilita aos admiradores pertencentes a outras realidades e culturas se agregarem ao grupo. E dessa forma a experimentação do conhecimento ancestral, a partir desse diálogo, promove a manutenção da cultura maranhense que se atualiza mediante a adaptação aos novos contextos sociais e

urbanos. Renova-se e (re)configura-se por conta dos sentimentos de posse e de pertencimento a uma tradição.

As relações criadas pelas Caixeiras constituem um mecanismo social que se faz presente no ritual onde o Divino é a representação do passado, presente e futuro, que afirma na posse e perda de cargos hierárquicos dentro do ritual, conferindo um caráter cíclico ao culto e permitindo que os seus devotos vivenciem a constante transformação e adaptação em que estamos todos atados.

A partir dessa perspectiva, abordaremos neste estudo desde as *liminaridades* que se configuram no ato performático estabelecido no ritual festivo ao Divino Espírito Santo até a dinâmica de (re)significações que interfere na atuação das Caixeiras do Divino como atores sociais. Da mesma forma, pretendemos analisar as relações sociais que atravessam de um território a outro, numa espécie de agenciamento de novas relações com o espaço, constituindo novos territórios e criando modos de ser/estar com suas tradições em outras circunstâncias sociais.

O intuito é analisar, a partir de uma observação participativa, as práticas ritualísticas da manifestação, identificando a ocorrência de *liminaridade* que se dá entre os espaços cotidianos e extra-cotidianos, onde os atores sociais se deslocam do espaço-tempo do lugar comum – cotidiano – e atravessam para o extra-cotidiano – espaço da performance. Uma perspectiva dialógica com os estudos da performance oferecido por Victor Turner como “comportamento expressivo” (LIGIÉRO 2012). Sobre esse estudo, o autor elucida:

Os estudos da performance oferecem a possibilidade de um questionamento crítico que pode iluminar práticas culturais como aspectos da vida cotidiana no complexo movimento social dos nossos tempos. Seu estudo reconhece o valor de examinar as performances no seu contexto histórico, econômico e ideológico, enquanto reconhece que elas representam um papel vital na feitura daquele contexto social também. Estudando performance nas suas inúmeras manifestações (seja atuar, seja mascarar, intervenção), estudiosos e artistas podem analisar suas formas para comunicar valores sociais ou religiosos, para elucidar os processos de identificação ou criar um senso de comunidade. Política por ela mesma, ela também fornece uma rica arena para a análise de fenômenos (LIGIÉRO, 2012, p.69-70).

Deste modo, a análise da performance nos orienta na visualização dos territórios recriados no cotidiano dos sujeitos envolvidos no evento, além de nos proporcionar o contato com a multiplicidade, que provoca experiências e organicidade das ações desses sujeitos. Essas ações não visam uma criação de caráter espetacular e, sim, de transmissão do conhecimento. Dessa forma, a ação que aproxima o cotidiano da arte compreende o espaço-tempo que (re)significa as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana, cria novos elos entre os

territórios que se deixam permear por elementos da arte e também interferem de forma dinâmica nos seus contextos sociais cotidianos.

No intuito de discorrer sobre espaço-tempo da performance e criação em arte no ritual das Caixeiros do Divino, percorreremos diversos caminhos. Para isso utilizaremos alguns estudos que atravessam a pesquisa sobre esse corpo e esse ritual, articulados em diferentes campos do conhecimento, seja nas artes, na antropologia e até mesmo na filosofia. Dentre os autores que encontraremos neste percurso podemos citar Diana Taylor (2013), que transitou por diferentes culturas e disciplinas e nos apresenta uma reflexão sobre o panorama da memória cultural das Américas, evidenciando os rituais e as contradições que marcam esse processo por meio das relações da performance com a arte, a escrita, a mídia, a história e a política. Taylor nos conduz no conhecimento de autores como Vitor Turner (1974) e os estudos sobre os símbolos, rituais e ritos de passagem geradores do conceito de *liminaridade* e seus desdobramentos; como também Richard Schechner (2012) e o estudo da performance como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que o autor denomina “comportamento reiterado”.

O estudo dos rituais e ritos também foi aprofundado por Zeca Ligiéro (2011), em suas investigações a cerca das práticas performáticas brasileiras de tradições ameríndias e tradições trazidas dos continentes africanos e suas formas diversas de celebrar, sejam através de folguedos, festas, esportes, brinquedos e outros. Abordaremos a questão do *Corpo Paradoxal*, discutido por José Gil (2004) em suas contribuições sobre a dança e sua expressão; por fim, Graziela Rodrigues (1997), em seu estudo que consiste em delinear o processo de formação do bailarino-pesquisador-intérprete a partir das bases e tradições da Cultura Popular Brasileira. Estes e outros teóricos nos orientarão nos possíveis territórios que iremos atravessar no percurso da escrita.

Alvoradinha

*Levantei de manhã cedo
Pra varrer o varandão
Encontrei nossa senhora
Com o seu raminho na mão*

*Refrão: Alvorada nova, novas alvoradas
De manhã bem cedo, sobre a madrugada
Alecrim cheiroso, Angélica dobrada
Ao sair da estrela, ela foi croada*

*O sol pensa que me engana
Trago ele ao meu jeito
Ele sai eu me levanto
Ele se põe eu me deito*

*De manhã o sol é reis
Meio dia é reis croado
As quatro horas ele é morto
As seis horas sepultado*

*O sol posto tá doente
Tá com a cabeça amarrada
As estrelas do céu choram
Por se ver desamparada*

*Quem me dera se eu pudesse
Fazer o dia maior
Dava um nó na fita verde
Prendia o raio de sol*

*Não chora, estrela, não chora
Que ainda hoje estou contigo
Só choras quando me vê
Nas ondas do mar perdido*

*Vou cantar as Alvoradas
Não sei que Alvorada eu canto
Vou cantar Alvoradinha
Do Divino Espírito Santo*

*O sol posto vai doente
Vai com a cabeça amarrada*

(Letra de cantiga extraída do livro CD Caixeiras do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão)

1 - TRAVESSIA: ESPAÇO-TEMPO

Quando tratamos de uma abordagem cultural, nenhum aspecto ou fenômeno deve ser considerado isoladamente e, sim, como um componente de uma combinação complexa de influências que se refletem nas crenças e no modo de vida das pessoas. Todos os aspectos da vida humana são permeados pela cultura e toda a experiência humana é envolvida, cercada e cerceada pelos aspectos culturais.

Clifford Geertz (1989) define a cultura como sendo “teias” e “sistemas entrelaçados de signos impenetráveis” e o homem está atado às “teias” de significado que ele mesmo constrói. Para ele, o conceito de cultura é uma ferramenta analítica que nos propicia uma lente através da qual é possível compreender melhor os comportamentos, valores, crenças e práticas locais de cada comunidade estudada. Deste modo, a cultura é um processo dinâmico influenciado por diversos fatores históricos, econômicos, sociais, políticos e geográficos.

Porém, Roque Laraia (2001) nos aponta que o modo de interpretar as culturas e compreender as sociedades, na segunda metade do século XIX, era considerado dentro de um plano estático, de forma que não havia espaço para a compreensão dos sujeitos das práticas sociais e as mudanças sociais e culturais eram entendidas como uma sobreposição cultural. Momento este em que os estudos sociológicos empenhavam-se em garantir a relevância científica, pois a precisão sobre o estudo dos fenômenos e funcionamentos sociais era prioridade acadêmica. Âmbito em que somente as regras instituídas e moralmente aceitas e a dinâmica em sociedade eram as responsáveis pelas ações individuais.

Laraia nos indica que o conceito de cultura percorreu muitas reformulações desde que foi definido pela primeira vez, segundo ele, em 1871 por Edward Tylor, em que enfatizava que cultura é todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. Nesta época predominava, então, a ideia de que a cultura se desenvolve de maneira uniforme, de tal forma que era de se esperar que cada sociedade percorresse as etapas que já tinham sido percorridas pelas "sociedades mais avançadas". Desta maneira era fácil estabelecer uma escala evolutiva que não deixava de ser um processo discriminatório, através da qual as diferentes sociedades humanas eram classificadas hierarquicamente, com nítida superioridade para as culturas europeias. Etnocentrismo e ciência positivista marchavam, então, de mãos juntas.

Mais do que preocupado com a diversidade cultural, Tylor a seu modo preocupava-se com a igualdade existente na humanidade. A diversidade é explicada por ele como o resultado da desigualdade de estágios existentes no

processo de evolução. Assim, uma das tarefas da antropologia seria a de “estabelecer, grosso modo, uma escala de civilização”, simplesmente colocando as nações europeias em um dos extremos da série e em outro as tribos selvagens, dispendo o resto da humanidade entre dois limites (LARAIA, 2001, p.33).

Porém, Laraia salienta que para entender Tylor é necessário compreender a época em que este viveu e, conseqüentemente, o seu contexto intelectual, pois, contemporaneamente, os estudos sociais buscam compreender as dimensões de uma nova dinâmica social. Hoje, constatamos que os problemas levantados por novas perspectivas direcionam a atenção na evidencição das divisões sociais, nas contradições e nas novas formas de relações específicas de um mundo fragmentado.

Mudanças estruturais que promovem deslocamentos do indivíduo, tanto de lugar no mundo quanto de si mesmo para além de suas identidades, aproximando-o das diversidades culturais e sociais, das leituras de mundo, numa dialógica entre indivíduo e sociedade, micro e macro, parte e todo, local e global. Compreendendo desta forma que tanto os indivíduos influenciam a sociedade como a sociedade influencia os indivíduos, sem que este tenha que perder a sua identidade. Laraia nos indica que a cultura opera da seguinte maneira:

Podemos entender o fato de que indivíduos de cultura diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características, tais como o modo de agir, vestir caminhar, comer, sem mencionar a evidencia das diferenças linguísticas, o fato de mais imediata observação empírica (LARAIA, 2001, p.67).

Entre os autores investigados por Laraia, Ruth Benedict destaca-se por sua pesquisa a respeito do conceito de cultura. Benedict (1972, apud LARAIA, 2001, p.69) salienta que esta é “uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto têm visões descontraídas das coisas”. Dessa forma, cada sistema cultural propõe sua dinâmica de valores sociais, modos de ver o mundo, passagens de um estado social para outro, oferecendo estabilidades necessárias para que, desta maneira, haja participação e integração de seus indivíduos na organização social.

Esta dinâmica se estabelece por meio de rituais e cerimônias arraigadas em valores simbólicos, facilitando-nos o entendimento de que toda sociedade humana se constrói através de processos que possibilitam aos homens identificarem-se e reconhecerem-se pela utilização de materiais culturais comuns.

Para Turner (2005), a importância dos eventos ritualísticos nas diversas sociedades já estudadas por antropólogos não pode ser medida ou mensurada. Só se sabe que são

fundamentais para a dinâmica da comunidade. Suas propriedades simbólicas são um campo fértil no fomento de transformação ou afirmação de uma ordem social.

Outros autores se debruçaram nos contornos e vertentes de estudos sobre rituais. Dentre eles podemos destacar Durkheim (2008), nos estudos da religião; Mauss (2005), no estudo do sacrifício; Van Gennep (1978), dos ritos de passagem; Malinowski (1978), nos ritos como fenômeno funcionalista; e Lévi-Strauss (1993), na relação comunicativa entre mito e rito. Contudo, são nos conceitos de Diana Taylor (2013) e sua estimulante reflexão a cerca da tessitura da memória cultural nas Américas, a partir das relações da performance com as diversas áreas do saber, evidenciando os rituais e as divergências que marcam esse processo; nos estudos de Turner (1974) e em suas apreensões acerca do simbólico e do performático, além da contribuição de Schechner (2012), nos estudos da performance, ritual e jogo, que enveredamos para consolidar este estudo sobre ritual e performance.

A pesquisa está presente nas tradições culturais, religiosas, familiares e em outras formas de perenizar conceitos, experiências e práticas entre gerações de determinadas culturas. Com base nos autores escolhidos, podemos dizer que rituais são fenômenos festivos, performáticos e comemorativos, numa amálgama de referenciais simbólicos capazes de reavivar e transmitir memórias e saberes. A partir dos estudos sobre a “performance e memória cultural nas Américas”, Diana Taylor, em seus apontamentos que decorrem do próprio papel de participante ou testemunha dos acontecimentos, afirma:

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. Essas práticas são geralmente separadas de outras à sua volta para constituir focos de análise distintos. Algumas vezes, esse enquadramento faz parte do próprio evento – determinada dança ou comício têm começo e fim; não afluem, de modo contínuo ou sem divisões, para dentro de outras formas de expressão cultural. Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em outra (TAYLOR, 2013, p.27).

Podemos dizer que rituais estão presentes desde a infância, nos jogos e brincadeiras onde crianças se preparam para os ritos de passagem que experimentarão durante toda a vida. Do ponto de vista de Schechner (2012, p.49-50), “são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações

ambivalentes, hierarquia e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária”. E continua:

Nós não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais da vida diária, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos, de negócios e do sistema judicial. Mesmo os animais performam rituais. Muitas pessoas identificam o ritual com as práticas religiosas. Na religião, rituais dão forma ao sagrado, comunicam doutrina e moldam indivíduos dentro de comunidades (SCHECHNER, 2012, p.50)

Vitor Turner, ancorado em seus estudos sobre a sociedade Ndembu no Noroeste da Zâmbia, África Central, criou um novo conceito de drama social a fim de explicar o simbolismo da resolução de conflitos e crise entre Ndembu aldeões. Nesse ínterim, dedicou-se a pesquisas de rituais e ritos de passagem, preocupando-se em analisar o material etnográfico. Desenvolveu em suas teses a concepção de *liminaridade*. O antropólogo encontrou as origens deste conceito na leitura sobre a obra de Van Gennep, que chamava atenção para a generalidade de uma estrutura processual nos ritos de passagem:

Em todos os lugares, os indivíduos demarcam a passagem de um estágio da vida a outro - nascimento, puberdade social (que pode ocorrer antes ou depois das mudanças biológicas associadas à chegada da adolescência), casamento, parentesco, ascendência social, especialização profissional, resguardo e morte. Van Gennep percebeu que esses rituais de passagem consistem em três fases – a pré-liminar, a liminar e a pós-liminar. A fase central é a liminar – um período de tempo em que uma pessoa está “entranhas e entre” categorias sociais ou identidades pessoais. É durante a fase que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem as transições e transformações em espaços especialmente demarcados. A fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais (SCHECHNER, 2012, p.63).

A fascinação pelo conceito de fase liminar é o grande rompimento de Turner com as teorias, nas quais a cultura coordena as ações sociais. Apreendemos com sua pesquisa de campo com o povo Ndembu na Zâmbia que esta visão parte do princípio de que a cultura é produzida nas relações sociais e na interação dos sujeitos. Neste sentido, o foco do autor se voltou inteiramente para os atos em sociedade produzidos coletivamente, de onde pesquisou e extraiu do âmbito de comunidades uma vasta teoria de mudança e legitimidade.

Turner (2012) ficou conhecido por sua grande contribuição teórica ancorada, sobretudo, na ideia de um estado liminar do ritual voltado às teorias que interpretam a dinâmica social e reconhece, em seus estudos, a possibilidade criativa para o rito, abrindo caminhos pra novas situações, identidades e realidades sociais.

As teorias da *antropologia da performance*⁶ se constroem, em grande medida, apoiadas nesses momentos de rupturas que as situações liminares permitem, nos ajudando a compreender o conceito de *liminaridade* e a verificá-lo em contexto performático. Por ser uma forma expressiva que os atos culturais assumem, a *liminaridade* possibilita a criatividade e, por isso mesmo, também a transformação. Porém, Diana Taylor em seus estudos mais recentes sobre performance e memória cultural nos chama a atenção para o seguinte fato:

Ao escrever nas décadas de 1960 e 1970, as performances revelavam o caráter mais profundo, mais verdadeiro e mais individual da cultura. Guiado por uma crença em sua universalidade e relativa transparência, Turner afirmava que as populações poderiam aprender a compreender umas às outras por meio de suas performances (TAYLOR, 2013, p.28).

Entretanto:

As performances não podem como Turner esperava nos dar acesso à outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações (TAYLOR, 2013, p.32).

É importante pensar que as lentes através das quais analisamos os acontecimentos estruturados de determinada cultura revelam muitos dos nossos desejos e interesses. Taylor (2013) afirma que Turner pode estar correto ao notar a interdependência das performances sociais e culturais no interior de uma sociedade específica, mas seria importante questionar se e como essa interdependência poderia atravessar as culturas. E acrescenta:

A performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece uma maneira de conhecer. A qualidade parentética dessas performances é externa, ela vem da lente metodológica que as organiza como uma 'totalidade' analisável. A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existentes tanto na encenação quanto na recepção. (Enquanto a recepção se modifica tanto na performance ao vivo quanto naquela mediada tecnologicamente, apenas na performance ao vivo o ato em si se modifica). As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam. O *é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente “real” e “construída,” como um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como

⁶ O termo refere-se à compreensão do conceito de *liminaridade* desenvolvido por Vitor Turner exposto em novos contextos sociais e problemas levantados pela *antropologia da performance*.

discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos (TAYLOR, 2013, p.27).

Com base nesses estudos, abordaremos o espaço performático verificado no ritual da Festa do Divino Espírito Santo que ocorre na cidade do Rio de Janeiro e os espaços de *liminaridade*, formulados entre as relações cotidianas e o “comportamento reiterado” dos indivíduos envolvidos no evento demarcando os espaços extra-cotidianos.

1.1 - A Festa do Divino Espírito Santo

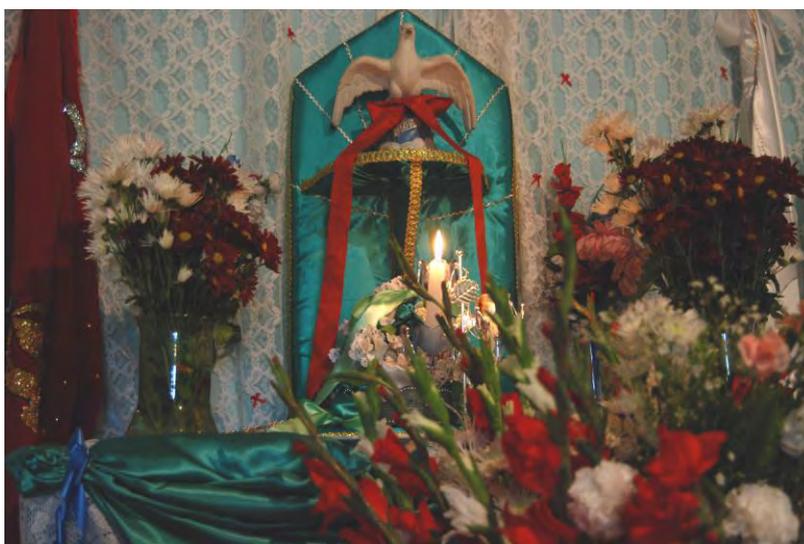


Figura 1: Altar do Divino Espírito Santo na casa de Dona Antônia, Nova Iguaçu, Posse, Rio de Janeiro
Foto: Lucio Enrico

A Festa do Divino Espírito Santo é uma das inúmeras manifestações sincréticas que está localizada entre as dramatizações populares do Brasil. É compreendida como um espaço religioso na qual se apresentam práticas de diferentes origens e variados significados atribuídos por seus devotos. Atualmente, pode ser encontrada em vários estados do país como: Pará, Maranhão, Piauí, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro.

Uma importante festividade do Divino imperava na cidade do Rio de Janeiro, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, configurando o cenário social daquela que mais tarde tornar-se-ia conhecida como cidade maravilhosa. *O Império do Divino*, de Martha Abreu (1999), nos apresenta um esboço histórico deste festejo antigo e popular que ocorria nos tempos coloniais. Segundo a autora:

Várias irmandades da cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, prestavam homenagens ao Divino Espírito Santo na festa de Pentecostes do calendário católico, cinquenta dias após a Páscoa, quando se comemorava,

liturgicamente, sua descida sobre os apóstolos, fonte de sabedoria e amor, e o próprio nascimento da Igreja católica. As maiores celebrações realizavam-se em cinco locais da cidade; no largo da Lapa, no campo de Santana, nas proximidades da igreja matriz de Santo Antônio, no largo de Santa Rita e no largo do Estácio. A irmandade mais rica era a da Lapa, mas a festa mais procurada era a do Campo (ABREU, 1999, p.38-39).

Abreu (1999, p.39) registra que o pesquisador Luis da Câmara Cascudo⁷ (1954) descreveu em seu *Dicionário do folclore brasileiro* “que a festa e as folias – grupos precatórios que, alegremente e cantando, pediam esmolas para o Divino – possuem uma origem nobre”. A autora salienta que o festejo começou em Portugal, no início do século XIV, antes mesmo da Reforma Católica⁸. A rainha Dona Isabel teve a iniciativa da primeira festa que rapidamente espalhou-se e tornou-se uma das mais populares da época, chegando ao Brasil com os portugueses colonizadores. Abreu nos apresenta outros pesquisadores como Jaime Lopes Dias (1960) e Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1964), que também se interessaram pelas origens da Festa do Divino em Portugal, para elucidar outras informações importantes sobre o festejo como “a distribuição de esmolas e os pedidos contra a peste e pragas” (ABREU, 1999, p.39). Além de acrescentar outros dados interessantes, por exemplo:

A presença de certos traços, que lembram as festas pagãs da Primavera, comemorando a abundância da vida, renovada depois do inverno, posto que uma das características das festas do Divino era a comilança. Ou, ainda, a construção de uma casa próxima ao centro das comemorações, chamada de “império”, local que abrigava os “imperadores” para comandar as festividades e representava “o palácio de onde saíra a rainha Santa Isabel em procissão, levando sua real coroa encimada por uma pombinha” – o símbolo do Espírito Santo (ABREU, 1999, p.39-40).

Ainda hoje encontramos características e práticas comuns em todas as Festas do Divino, como, a distribuição de esmolas e comida aos mais necessitados, a representação do Império, assim como a imagem da pomba branca, símbolo central do festejo. No estado do Rio de Janeiro, outra importante Festa do Divino ocorre na cidade de Paraty. Evento de grande proporção que envolve praticamente toda a comunidade, a festa acontece durante 11 dias envolvendo atividades religiosas e profanas como missas, ladainhas, leilões, rifas, bingos, bebidas, comidas, danças típicas e shows musicais.

Essa comemoração ao Divino mantém ao longo dos séculos as mesmas características originais, que é semear o espírito comunitário e religioso onde todos são convidados a

⁷ Foi historiador, antropólogo, advogado, jornalista e importante pesquisador das manifestações populares brasileiras e que deixou uma extensa obra literária, entre elas o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954).

⁸ Sobre Reforma Católica, ver em: GEORGE, Timothy. *Teologia dos reformadores*. São Paulo: Vida Nova, 2007.

participar celebrando e colaborando na organização. Segundo informações encontradas na página do site do evento:

Alguns aspectos foram adaptados à realidade local como, por exemplo, a folia do Divino, que foi suprimida: mas a festa se mantém imutável nos seus princípios básicos, como na distribuição de carnes aos pobres, comida ao povo e balas e doces às crianças: que os portugueses chamam de “vodods” do Divino.⁹

Nesta festa, no último fim de semana, os festeiros distribuem carnes aos pobres, exatamente como Dona Isabel fez há 700 anos. Ao meio dia distribuem comida e bebida à população. Por fim, de noite, na igreja da Matriz, coroa-se um adolescente da comunidade como Imperador do Divino, junto de seus vassallos. Logo após, recebe homenagens do lado de fora da igreja e a festa se finaliza com encenações e apresentações de danças típicas originárias do Minho, em Portugal.

O culto que propomos analisar foi migrado do Estado do Maranhão para terras fluminenses. Em seu lugar de origem existem inúmeras comemorações ao Divino que ocorrem de janeiro a dezembro, a maioria concentradas na área da cidade de São Luís e localidades circunvizinhas, como Paço do Lumiar, São José de Ribamar e Alcântara. O restante se espalha pelos diversos municípios do Estado. Neste culto é estabelecido o cruzamento das tradições vindas dos preceitos católicos de Portugal com as formas africanas e as locais indígenas, dando ao ritual um caráter multicultural e híbrido no expressar-se.

Podemos vê-lo sendo festejado dentro de cultos católicos, onde a pomba branca alusiva a terceira pessoa da Santíssima Trindade é louvada com missa para o Divino, mas também é celebrado – na maioria das vezes – pelos mesmos devotos na ambiência dos terreiros de Tambor de Mina, religiosidade afro-maranhense que se baseia na crença em voduns, Orixás, Caboclos e Encantados, bem como nos santos católicos em meio a toques de caixas e cânticos. Como nos conta Wilmara Figueiredo¹⁰:

Festa do Divino é uma festa de origem portuguesa realizada, anualmente, com muita pompa, na maioria dos terreiros de São Luís, em louvor ao Espírito Santo. (...) É realizada na Casa das Minas e na Casa de Nagô no domingo de Pentecoste e, nos outros terreiros, naquela data ou na época de sua festa grande. Na Casa Fanti-Ashanti é iniciada no segundo domingo de julho, tem duas semanas de duração e precede a festa de Oxalá. (...) Naquele terreiro é assumida por Pai Euclides (festeiro) com apoio de seu caboclo

⁹ Referência extraída do site Paraty.com.br. Disponível em: <http://www.paraty.com.br/feriadodivino.asp>.09. Acesso em 15 de fevereiro 2014.

¹⁰ Consultora do inventário das Festas do Divino Maranhenses no Rio de Janeiro pelo Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Mestre em antropologia pela Universidade Federal Fluminense-UFF, autora da dissertação “*Divinos maranhenses*” no Rio de Janeiro - *Relações entre práticas de sociabilidade e práticas rituais: a Festa do Divino Espírito Santo do Terreiro Cazuá de Mironga em Seropédica*. 2006.

Corre-Beirada (seu ‘farrista’ de Cura) e a colaboração de várias pessoas e encantados ligados à casa e as crianças, que assumem as funções de Imperador e Imperatriz, Mordomo e Mordoma-Mores, Mordomo e Mordoma-Régios e das caixeiras do Divino Maranhense – mulheres que tocam caixa (bombo) por devoção em festas do Divino de vários terreiros (FERRETTI, 1995 apud FIGUEIREDO, 2006, p.156).

Uma importante particularidade do culto que o distingue de todos os outros é o fato de ser conduzido por mulheres tocando tambores e cantando, uma raridade, se considerar a presença de mulheres na condução de rituais religiosos tocando tambores. Conhecidas como Caixeiras do Divino – nome que as relacionam estreitamente ao instrumento –, elas são mulheres simples, mães, donas de casa, trabalhadoras que tocam caixas¹¹ e pagam as suas promessas e as de outros.

1.2 - A Festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro



Figura 2: Impérios sentados na Tribuna do Divino Espírito Santo, em Nova Iguaçu
Foto: Ração Diniz

No Rio de Janeiro, o tempo do Divino também é demarcado por essas Mulheres Maranhenses, guardiãs dos rituais religiosos de sua expressão cultural. Caixeiras do Divino que, há mais de 50 anos, se deslocaram para além de seus espaços geográficos, carregando em

¹¹As caixas do Divino são tambores semelhantes aos usados pelos soldados nas paradas militares. São instrumentos membranofônicos confeccionados em metal cilíndrico, com cerca de 70 cm de altura por 50 de diâmetro e couro nas duas bocas, afinados por cordas laterais. São tocadas com duas varetas de madeira. São pintadas de vermelho e branco ou de azul e branco. Nos deslocamentos, ficam suspensas ao ombro das caixeiras por tiras de pano. São batizadas, possuem padrinhos e recebem nomes especiais. Em São Luís, diferentemente do que constatamos em outros lugares, os tambores ou caixas do Divino são tocados quase exclusivamente pelas Caixeiras, que em alguns momentos executam dança complexa diante do Mastro e do Império, acompanhadas por meninas que seguram bandeiras: as bandeireiras (FERRETTI, 2005, p.1).

suas bagagens as tradições culturais transmitidas pelos ancestrais e, aqui, integram uma comunidade maranhense, perpetuando suas tradições para homenagear em festa o Divino Espírito Santo.

As festividades ao Divino em terras fluminenses acontecem, principalmente, durante os meses de maio a julho. As Caixeiras se reúnem para realizar três festas: a primeira ocorre na Ilha do Governador, no domingo de Pentecostes; a segunda, 15 dias após esse festejo, acontece em Seropédica, no espaço Cazuá de Mironga, no bairro Jardim São Jorge; em Nova Iguaçu, no bairro da Posse, a comemoração ao Divino é realizada no terreiro Ilê de Iansã e Obaluaiê, que acontece em seguida à festa de Seropédica. Além das três festividades citadas, havia a Festa do Divino do Abassá de Mina Jeje-Nagô, no bairro Costa Barros, na capital fluminense, que se realizava no final de semana mais próximo ao Dia de Sant'Ana (26 de julho), santa que também é homenageada. Esta festa encerrou-se no ano de 2009, após o falecimento da Caixeira Dona Margarida, que comandava o festejo dessa casa.

Em cada casa o ciclo tem duração de três dias. No primeiro dia acontece a abertura da Tribuna, com o intuito de colocar no altar os objetos simbólicos que farão parte do ritual, como a coroa, cetro e salva. E também momento de tocar caixa para o Divino Espírito Santo. Este é o momento em que se abre o tempo do Divino. No mesmo dia acontece o levantamento do Mastro, onde um imenso tronco de árvore é enfeitado com objetos que simbolizam tempos de colheita e muita fartura. Esta imagem, símbolo do Mastaréu, como é concebido pelas Caixeiras, enfeita o terreiro até o findar do ciclo.



Figura 3: Tribuna do Divino Espírito Santo com as crianças do Império, Seropédica.
Foto: Carlaile Rodrigues

No segundo dia, realiza-se uma missa para receber o Império que subirá na Tribuna, onde crianças vivenciam o ritual assumindo papéis da realeza da Corte Imperial, com muita riqueza nos detalhes de suas indumentárias. Elas são elevadas ao cargo de Imperador e Imperatriz, mas antes de ocuparem esses cargos percorrem um tempo, de pelo menos quatro anos, até estarem preparadas para

esta função. Cumprem papéis de Bandeireiros, Anjinhos e chegam ao cargo de Mordoma e Mordomo-Mor e Mordoma e Mordomo-Régio, só depois sobem ao lugar de Imperador e Imperatriz na festa.

O Império ostenta coroa, capote e o cetro, adornados de ricos significados no arcabouço que compõe o ritual e sua ligação com as tradições ancestrais de origem portuguesa e também africanas. Através desse rito, as crianças experimentam o momento de ascensão e posse e também de perda de lugar, vivência que ensina sobre a impermanência e a transformação, mudanças que se apresentam constantemente em nossas vidas. Sobre esse momento do ritual, Barbosa elucida que:

A cerimônia de *Passamento das Posses* é o momento em que as sagradas insígnias do Divino em posse do par de Imperadores e seus mordomos serão transferidas para as crianças que os sucederão na festa do ano seguinte. Amorosa, mas firmemente, as crianças são despojadas do poder de seu cargo num momento de grande densidade ritual (BARBOSA, 2006, p.21).

No terceiro dia, derruba-se o Mastro distribuindo os objetos simbólicos ali contidos e, assim, determinando os escolhidos para próximos padrinhos do Mastro no ano seguinte. Esse ato simbólico de fé é atribuído em agradecimento ao Espírito Santo pelos dons e as graças recebidas durante o ano anterior. O culto, realizada depois de Pentecostes, 50 dias após a Páscoa, é feita com donativos e seu espírito é de promover um dia de muita fartura, quando quem nada tem recebe de graça. A festa é regada de muita comida e bebida. As anfitriãs se revezam nas funções da cozinha e na hospitalidade aos convidados.

Outros grupos que compõem a rede maranhense se achegam para tocar o Bumba-meu-Boi ou Tambor de Crioula – momento profano na festividade –, agradando assim as entidades religiosas da casa. O festejo é, na maioria das vezes, o cumprir de promessas, ou somente a fé que os movem a participar. Essa rede social demanda solidariedade dos envolvidos, onde um colabora com a participação do outro. Os festeiros costumam receber e acomodar em suas casas os convidados que chegam para auxiliar na realização do ritual, segundo informações de Figueiredo:

No que tange às regras de hospitalidade e condutas tanto para as visitas como para aqueles que as recebem. Os cicerones devem oferecer a seus hóspedes todas as refeições, bebidas e locais de repouso e pernoite, e, em alguns casos especiais, até mesmo prover-lhes os meios de transporte, não raramente dando lhes o dinheiro da passagem ou mandando buscá-los. Já os visitantes têm por obrigação moral ajudar o festeiro ou pai-de-santo nos afazeres da festa, já que também se trata de uma obrigação ritual deles mesmo para com o Divino e demais entidades; ao passo que eles próprios também, ocasionalmente, poderão precisar desse tipo de apoio. Nesse ponto,

percebe-se a incessante complementaridade entre “dádiva” e “contradáviva” entre esses personagens (FIGUEIREDO, 2006, p.157).

Apesar das demandas e dificuldades surgidas no processo de adaptação do ritual da Festa do Divino em um espaço distinto de sua origem, as Caixeiras enraizaram suas tradições no atual território. Aqui, na cidade do Rio de Janeiro, se tornaram atores sociais imprescindíveis que conduzem o festejo, cumprindo suas promessas e renovando a manifestação, num constante diálogo entre a tradição que perpetua e a tradição que se renova, simbolizando a própria continuidade do ritual.

Um dos exemplos da manutenção da cultura maranhense são as eventuais oficinas de toque de caixa realizadas pelas Caixeiras. Nessas vivências transmitem um pouco de suas tradições e festas com muito prazer e incentivam a todos que querem compartilhar desta sabedoria, pois, mais do que perpetuar seus saberes populares, elas se situam na “lógica atual das relações sociais” (CANCLINI, 2006, p.212), onde partilham seus conhecimentos com aqueles que não são da tradição e também compartilham do conhecimento que estes podem oferecer. Para Canclini:

Todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos, e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la. A preservação dessas formas de vida, de organização e pensamento se explica por razões culturais, mas também, pelos interesses econômicos dos produtores que tentam sobreviver ou aumentar sua renda. (CANCLINI, 2006, p.217-218)

É socialmente muito importante na experiência dessas mulheres o fato de terem



Figura 4: Evento “Ao pé da fogueira”, realizado no Instituto de Arte Tear, com a participação das Caixeiras do Divino, em 2013.

Foto: Arquivo Tear

conseguido firmar seus espaços de ritual e festividade neste novo território, onde expressam seus saberes religiosos e artísticos tirando joias da caixa, cantando e tocando seus tambores em louvor ao Divino Espírito Santo. Demarcando, assim, este espaço-tempo numa realidade distante da que apreenderam suas tradições e costumes, onde conquistaram

importância social e que possibilita aos admiradores pertencentes de outras realidades e culturas a se agregarem ao grupo para apreender este conhecimento ancestral.

Provavelmente, esse deslocamento de territórios é um fato rico que justifica terem deixado os lugares de origem para recomeçar num outro contexto social e geográfico que trouxe multiplicidade em suas estórias de vida e o pertencimento a uma coletividade que lhes permite a constituição de uma identidade neste novo lugar. Dessas fronteiras entre preservação da tradição e pertencimento a um novo território se formulam novas redes sociais e afetivas com pessoas e lugares que permitem que os atores sociais se enraízem neste novo contexto de vida, atualizando, desta forma, suas tradições ao plantar neste espaço a cultura de suas origens. Afinal, como nos aponta José Luiz dos Santos (2006, p.20)¹², “as culturas movem-se não apenas pelo que existe, mas também pelas possibilidades e projetos do que pode vir a existir”.

¹² Informações extraídas do livro *O que é Cultura*, da Coleção Primeiros Passos, 1996.

Nossa Senhora da Guia

*Nossa Senhora da Guia
Tá com a frente para o mar
Para ver seu bento filho
Que chegou de Portugal*

*Nas horas de Deus amém
Nas horas de Deus será
As horas já tão chegada
Do mastro se alevantar*

*Valha meu Espírito Santo
Que já é chegada a hora
De vós assubir ao céu
Ser a rainha da glória*

*Tesoureiro, tesoureiro
Ponha a tesoura na mão
Tem cuidado tesoureiro
Não deixa cair no chão*

*Valei-me Nossa Senhora
Valei-me Nosso Senhor
Valha meu Espírito Santo
Meu Pai, meu Redentor*

*Balanceia, balanceia
Quero ver balancear
O mastro de Espírito Santo
Em pé ele já está*

*Meu coração tava triste
Mas agora se alegrou
O mastro de Espírito Santo
Graças a Deus levantou*

*(Letra de cantiga extraída do livro
CD Caixeiras do Divino Espírito
Santo de São Luís do Maranhão)*

2 – MULHERES QUE TIRAM JOIAS DA CAIXA



Figura 5: Mão sobre a caixa do Divino
Foto: Arquivo Tear

*Bonito eu gostei de ver.
Bonito eu gostei de olhar.
Minha amiga foliôa
É uma joia pra cantar.¹³*

Tirar joias da caixa faz-me pensar no universo feminino das Caixeiras. Faz-me pensar que estas possuem uma caixinha de música que, ao abri-la, nos deparamos com o som de seus instrumentos e com as tradições culturais e os segredos da religião, que são as relíquias, as joias guardadas na caixa.

Também referimos à expressão ao ato de improvisarem o verso cantado, sendo as joias que tiram da caixa as cantigas improvisadas. Através do dom de rimar, as Caixeiras constroem verdadeiros jogos repentistas, onde uma desafia a outra no verso, improvisando e colocando em prática habilidades e conhecimentos que cercam o rito. Verdadeiras pérolas, joias tiradas do improviso e saber musical.

As Caixeiras nos contam que a expressão “tirar joia” faz parte da tradição. No Maranhão, era costume saírem meses antes do início do ciclo festivo em viagens para outros municípios do estado com as Folias do Divino para arrecadar fundos financeiros e donativos – esmolas ou joias para a realização da festa. Tudo que ganhavam era devotado ao Divino, sendo utilizado apenas para este fim. Com isso, costumavam ter a mesa farta nas servidas refeições, mesas de doces e bolos.

Segundo Barbosa (2009, p.15), “de acordo com um costume antigo, as festeiras dividem com as outras Caixeiras as sobras do que ganharam ou compraram e não foi utilizado na festa”. E ainda:

Do mesmo modo, são agrados os vestidos e os sapatos, o alimento e as bebidas consumidos durante a festa e a recepção privilegiada das suas famílias e amigos, na mesa destinada às Caixeiras no tempo do festejo. Cada

¹³ Verso tradicional da cantiga executada na Dança das Caixeiras.

uma das Caixeiras volta para sua casa com alimentos e algum dinheiro (BARBOSA, 2009, p.15).

Este tempo devotado a esmolar para o Divino ocupava grande parte de suas vidas, sendo necessário contar com a ajuda e compreensão da família para o cuidado dos filhos que ficavam em casa e ajuda da comunidade nas demais necessidades, caso a família precisasse. E também eram momentos de transmissão de conhecimento. As Caixeiras eram acompanhadas pelas Bandeirinhas, meninas aprendizes que seguiam juntas ajudando no canto e carregando bandeiras. Nesta dinâmica de transmissão do saber, as Bandeirinhas tornavam-se Caixeiras futuramente.

As viagens eram um grande campo de conhecimento e espaço aberto para muitas possibilidades (BARBOSA, 2009). O grupo era reconhecido à distância pela bandeira vermelha e o batuque que anunciava sua chegada. Os devotos aguardavam a Folia do Divino todos os anos e se preparavam para receber as Caixeiras e cumprir suas promessas. Pagavam as joias, recebiam as foliãs com banquetes e, muitas vezes, davam-lhes pousada.

As Caixeiras, por vezes, realizavam ladainhas encomendadas e participavam de festas em devoção a algum santo nas casas por onde passavam. Percorriam longas distâncias e, em algumas situações, se deparavam com grupos de Caixeiras de regiões circunvizinhas. Quando ocorria era comum travarem confrontos: “suas armas, o diálogo em versos improvisados” (BARBOSA 2009, p.20).

Esta etapa do rito deixou de ser realizada por essas Caixeiras do Divino quando elas migraram para a cidade do Rio de Janeiro, pois, aqui, não encontraram sentido no ato de esmolar, já que a comunidade local não tem conhecimento do significado deste ritual e nem possui as mesmas devoções. As Caixeiras restringiram o pedido de joias aos amigos pertencentes do ciclo festivo e aos que se tornam adeptos do mesmo. Também costumam enviar cartas aos amigos e outros que queiram contribuir com doações, além de contar com a joia ofertada pelos pais das crianças que sentam no Império.

A presença das Caixeiras à frente desta tradição é a verdade joia. Aliás, a presença de mulheres à frente de rituais afro-brasileiros é consideravelmente verificada nos contextos religiosos. Em São Luís do Maranhão, averiguamos a presença feminina nos cultos de Tambor de Mina. Segundo Ferretti (1989), elas são apontadas como fundadoras e líderes dos terreiros que surgiram no século XIX. Em outro estudo, o autor nos aponta a importância da participação feminina no culto:

A Casa das Minas é organizada como uma gerontocracia matriarcal. Mulheres idosas detêm o conhecimento e dirigem o grupo. Apenas mulheres

entram em transe, recebendo voduns e participando das danças. Os homens exercem função de tocadores de tambor e de auxiliar em alguns rituais. No passado, há mais de setenta anos, fala-se que houve alguns homens africanos que recebiam voduns, mas não dançavam (FERRETTI, 1985, p.164).

No Candomblé, o universo feminino é identificado por vários autores como papel de grande importância na religião. A antropóloga Ruth Landes (1967) nos fala do matriarcado exercido pelas mulheres do Candomblé Jeje-nagô que conheceu na Bahia no final da década de 1930. Estas exerceram a liderança espiritual e tornaram-se conhecidas como mães-de-santo e reconhecidas pelo poder comunitário e a preservação e transmissão de seus ritos religiosos. Entre elas podemos citar Mãe Aninha e Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá e Mãe Menininha do Gantois, matriarcas que contribuíram com a história do Candomblé na Bahia.

Em *A Cidade das Mulheres*, a autora aponta este fato como ação que garantiu para muitas mulheres espaços de trabalho nas atividades comerciais, como a venda dos acarajés, tabuleiros de doces ou na arte de fabricarem colares, panos, rendas, patoás e outros artesanatos atribuídos à religiosidade. Assim, foi conferido a muitas mulheres o título de negras do Partido Alto¹⁴, afirmando a participação feminina em diversos contextos sociais, sobretudo à frente da economia no âmbito familiar e no contexto religioso. Para muitos autores, não se pode pensar no Candomblé sem destacar a importância feminina no culto e a força doada por cada mulher que dá a luz e transmite valores e saberes tanto para seus filhos de sangue, como também ensina e transmite valores que abrem os caminhos espirituais para os seus filhos-de-santo.

Fato interessante que verificamos na pesquisa de Landes, é a necessidade que a autora sentiu de inserir-se no contexto da pesquisa para falar a partir do olhar dos agentes sociais envolvidos no estudo. Vivenciando o contexto da manifestação, ela também precisou falar de si. De acordo com Regina Abreu¹⁵ (2002, p.153), em “*A cidade das Mulheres* o que está em jogo é muito mais a narrativa de ‘um lugar de encontro’ do que um retrato do que se pretenda ‘objetivo’ de uma ‘realidade social’”.

¹⁴ “Negras do Partido Alto” foi o modo como ficaram conhecidas as mulheres que viveram na escravidão e que, na sua maioria, conseguiram, através do seu trabalho, pagar aos poucos sua alforria e manter um padrão de vida, em alguns casos, com comodidade financeira que as faziam conhecidas por esse título. Muitas foram também responsáveis pela liberdade de filhos e maridos. Sobre o assunto, ver em: Castro, Armando Alexandre Costa de *A Irmandade da Boa Morte: memória, intervenção e turistização da Festa em Cachoeira, Bahia. Ilhéus* (BA): UESC, 2005.

¹⁵ Regina Abreu é doutora em Antropologia Social. Autora do Ensaio: “Alteridade, Subjetividade e Memória Social em Ruth Landes”. 2001

O “falar de si” que averiguamos no trabalho de Landes aponta-me a própria experiência de vivenciar o culto ao Divino Espírito Santo, tocar com as Caixeiros do Divino e escrever esta pesquisa acadêmica.

2.1 – As Caixeiros do Divino

As Caixeiros do Divino são sacerdotisas que detém o saber sobre os ritos da festividade. Não só por tocarem a caixa, mas por dominarem a prática religiosa, o seguimento do ritual, ladainhas, cantigas, passagens de posse das crianças do Império, entre outras funções. Segundo a pesquisadora Carla Rocha Pereira¹⁶ (2005, p.166), “elas possuem ‘esse saber religioso’ e o ‘fundamento’ para que essa celebração possa ocorrer”. A transmissão do conhecimento é complexa, devido à riqueza de detalhes das cerimônias que exige dedicação e participação nas etapas do ritual.



Figura 6: Caixeiros do Divino em Seropédica
Foto: Carlaile Rodrigues

Muitas frequentam o ritual desde pequenas, ainda assim dizem não ter a sabedoria sobre todas as etapas do festejo. Existe uma hierarquia no culto no qual a Caixeira mais antiga é quem domina os saberes necessários para conduzir as etapas da festa. Esta recebe o nome de Caixeira-Régia. Ela tem que ter conhecimento sobre todas as ladainhas, a habilidade de

¹⁶ Carla Rocha Pereira também desenvolveu uma pesquisa a cerca da Festa do Divino Espírito Santo realizada pela comunidade maranhense no Rio de Janeiro que resultou na dissertação de mestrado: *DEVOÇÃO E IDENTIDADE: A Festa do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense no Rio de Janeiro*, 2005.

improvisar versos e relembrar os mais antigos, batizar o Mastro, além de realizar a passagem de posse dos Impérios.

Ela é quem inicia os benditos – cânticos religiosos cantados durante a abertura e fechamento da Tribuna –, seguida no canto pelas outras Caixeiras que respondem guiadas de acordo com a hierarquia, que vai da mais antiga (ou que está na função há mais tempo) até a mais nova. Elas mesmas dizem que é muito difícil chegar ao cargo de Caixeira-Régia e relatam que algumas seguem no ritual há mais de 30 anos e não alcançam este posto. Muitas dizem que nem querem alcançar, pois exige muito compromisso e dedicação. Geralmente, a Caixeira-Régia é auxiliada pela Caixeira-Mór, segundo cargo importante entre elas. Quando a primeira não está, é esta quem conduz.

Atualmente, as Caixeiras que realizam a Festa do Divino Espírito Santo, no Rio de Janeiro, são: Dona Antônia, Dona Gercy, Dona Vitória, Dona Bela, Dona Arizete, Dona Catarina, Dona Juju e Dona Diana. Apesar de todas terem nascido no Maranhão, muitas se conheceram aqui e se uniram na amizade e necessidade de não esquecer suas origens e crenças. A maioria é idosa e tem saúde debilitada. Não atuam como antigamente no cumprimento das etapas do ritual. Grande parte delas migrou para esta cidade no final da década de 1950 em busca de melhor condição de vida. Vieram para trabalhar e, quem sabe, um dia retornar à terra natal. Nenhuma delas imaginava que iriam fundar terreiros e dar continuidade as suas tradições festivo-religiosas em outro chão.

As informações e relatos que trago para apresentar as participantes do festejo foram extraídos dos ricos momentos de convívio, das muitas histórias que pude escutar em conversas com as mesmas na mesa da refeição ou nos intervalos das festividades. Portanto, não apresento muitos detalhes sobre a vida de cada uma delas, somente o que sei e me é permitido contar. Optei por formular um mosaico de histórias a partir da oralidade recolhida, sem necessitar de questionário formal de pesquisa para este fim. Além de utilizar posteriormente algumas referências bibliográficas que me foram muito valiosas, como a pesquisa da antropóloga Figueiredo, que também colheu entrevistas desse grupo em sua pesquisa de mestrado, e introduz:

No recontar a história desse grupo, as entrevistas com alguns desses maranhenses apontam que, de modo geral, boa parte deles residia em bairros populares de São Luís e adjacências, e por lá trabalhava, principalmente na construção civil, em serviços domésticos e portuários, e, em fábrica de tecido. A maioria deles tinha a prática de frequentar terreiros de tambor-de-mina, tanto na condição de filhos-de-santo, como na de tocadores de instrumentos ritualísticos e colaboradores, participar das rodas de tambor-de-crioula e bumba meu boi e prestigiar as festa do Divino Espírito Santo,

sendo esses os motivos pelos quais alguns já se conheciam (FIGUEIREDO, 2006, p.3).

2.1.1 – Dona Antônia

A primeira Caixeira com quem tive maior contato foi Dona Antônia. A mestra, desde o primeiro momento, me recebeu com muita consideração e gosto devido ao meu interesse em aprender sobre o culto. Logo, convidou-me para comparecer na festa em sua casa. Lembro-me que no primeiro levantamento do Mastro¹⁷ que participei foi um dia muito emocionante, principalmente porque ajudei na busca do mesmo.



Figura 7: Caixeira Dona Antônia
Foto: Lucio Enrico

No momento de seu levantamento não contive a emoção. Chorei por sentir que tudo ali era familiar, como se já conhecesse o lugar e as pessoas, como se fosse parte de algum momento da minha infância. Entre todas elegi esta a minha Festa do Divino, pois não foi difícil me afeiçoar à mestra e a todos os participantes, criando laços de amizade, tornando-me colaboradora nesses sete anos que frequento o ritual.

Dona Antônia nasceu na cidade do Rosário, Maranhão. Tem 75 anos de idade. Veio para o Rio de Janeiro em 1959. É Festeira do Divino Espírito Santo Maranhense, realizada no município de Nova Iguaçu, e zeladora do terreiro que tem o nome de Ilê de Iansã e Obaluaiê, no mesmo local. A mestra também é Caixeira do Divino nas demais festas no Estado do Rio de Janeiro. Ela nos conta um pouco de sua história durante entrevista.

Desde os sete anos acompanhava minha mãe nas funções de Caixeira e circulava pelas festas no Maranhão. Quando migrei com minha família para o Rio de Janeiro, por volta da década de 50, assumi as obrigações religiosas de minha mãe, depois que ela ficou doente, sendo orientada por um guia espiritual que me auxiliou em tudo que ainda não sabia sobre as tradições da Festa do Divino Espírito Santo.

A mestra se refere ao guia espiritual chamado caboclo Légua Bogi Buá¹⁸, também conhecido por Seu Légua, entidade que Dona Antônia incorpora nos rituais e a acompanha

¹⁷ Mais adiante dedico um momento para falar do primeiro levantamento do Mastro que participei.

desde o início de sua chegada ao Rio de Janeiro. Este lhe orientou a abrir um terreiro para trabalhar com a espiritualidade em sua casa. Primeiro, a mestra construiu, na parte da frente de sua propriedade, uma casa de Mina-umbanda, onde cultuava entidades espirituais tanto do Tambor de Mina como da Umbanda.

A primeira e principal atividade de seu terreiro foi a Festa do Divino Espírito Santo, dando continuidade ao compromisso de sua mãe. Desde então, a mestra nunca mais deixou de realizar o culto. Mais tarde, devido a problemas com vizinhos e com outra igreja na frente de sua casa, foi orientada pelo caboclo Seu Légua a transferir o espaço religioso para a parte de trás da sua propriedade, mudando a entrada para outra rua.

Outra mudança importante em sua história foi o fato de ter que mudar o terreiro de Mina-umbanda para Mina-candomblé, a pedido de Iansã, a “dona da casa”. A mestra precisou fundar a parte do Candomblé na casa e modificar as atividades religiosas, embora enfatize que nunca deixou de cultuar as entidades da Umbanda e, sempre que pode, presta contas a elas e realiza festas em homenagem.

Para todos os compromissos do terreiro ela conta com a ajuda de seus familiares – os filhos Ricardo e Rosana, os netos Vanessa, Victor e Bruna, a nora Jacqueline, seus sobrinhos e das outras Caixeiras que atuam na cidade do Rio de Janeiro. A mestra realiza a festividade ao Divino utilizando recursos próprios retirados da sua aposentadoria e, às vezes, também conta com a colaboração de amigos e devotos que frequentam a festa. Até então, nunca recebeu nenhuma ajuda ou recurso de órgãos governamentais.

A Festa do Divino é o principal evento que acontece no Ilê de Iansã e Obaluaiê. Algumas vezes no ano ela realiza toque de Tambor de Mina para agradar às entidades da casa e também realiza, em outros momentos, toque de Candomblé e de Umbanda, cumprindo com seu dever espiritual para esses fundamentos que guiam sua história no Rio de Janeiro. Tudo com proeza e compromisso para não confundir os segmentos espirituais e tradições que se cruzam, mas não se misturam nas obrigações da devota.

¹⁸ Mundicarmo Ferretti (2001) nos apresenta um pouco da história desse caboclo em seu livro *Encantaria de Barba Soeira. Codó Capital da magia-negra?* Segundo ela, Seu Légua está ligado a Codó, um município situado no cerrado maranhense e na bacia do rio Itaperucu. Codó é conhecido por seus terreiros e por ser uma religião quilombola ligando religiões afro-descendentes, como o terecô, o Tambor-da-mata, relacionada mais com os caboclos e a prática da magia negra. Entre os Encantados mais importantes está Seu Légua Bogi Buá. Os encantados, de acordo com Ferretti, são entidades espirituais da Mina maranhense que também executam várias funções dentro da Festa do Divino. Seu Légua é incorporado por Dona Antônia e ocupa um cargo fundamental dentro do terreiro Ilê de Iansã e Obaluaiê, administrando e organizando todos os detalhes da festa, delegando funções e cargos aos colaboradores, impondo respeito e devoção por parte dos frequentadores do terreiro e da Festa do Divino Espírito Santo.

Em sua casa, a função de Caixeira-Régia é ocupada por Dona Gercy, que também ajuda no comando de outra festa.

2.1.2 – Dona Gercy

Dona Gercy nasceu na cidade de Alcântara, no Maranhão. Tem 78 anos de idade. É casada com o presidente da Irmandade Maranhense, Seu Elesbão. Conta que foi adotada por uma família de São Luís, onde permaneceu até a vinda para o Rio de Janeiro, na década de 1950. O ofício de Caixeira e aprendizado dos rituais foram transmitidos por sua mãe adotiva, Dona Tolentina, que era festeira.

A mestra cresceu vendo sua mãe praticar a devoção. Embora não tivesse terreiro, realizava o festejo em sua casa, guiada por seu encantado chamado Tapindaré, que era devoto do Divino Espírito Santo. Hoje, Dona Gercy também cumpre sua devoção na função de Caixeira-Mór no ritual realizado na Ilha do Governador, Rio de Janeiro. Essa festa teve sua origem na comunidade Parque União, no bairro Bonsucesso.

Dona Gercy nos relata que veio morar nesta cidade porque sua irmã de criação, filha de Dona Tolentina, que já morava aqui, mandou lhe buscar por conta da saudade. Sua mãe permitiu que ela viesse morar no Rio de Janeiro com a irmã e sobrinhos. Esses já eram todos criados e vieram com a mãe em busca de trabalho e melhor condição de vida. Também moravam no bairro de Bonsucesso.

Em Bonsucesso, encontraram outros maranhenses que tinham em comum as devoções pelo Divino, como o pai-de-santo Manoel Colaço, que iniciou a primeira celebração divinesca da comunidade maranhense no Rio de Janeiro, em 1967. Segundo registros de Pereira:

Quase todos os informantes, quando foram questionados sobre o começo da festa do Divino da Colônia Maranhense, mencionaram a mesma pessoa como o responsável pela celebração: Manoel Colaço. Maranhense, que antes de migrar para o Rio de Janeiro já havia morado no Pará. Levava a sua devoção ao Divino Espírito Santo para todas as cidades em que morava. Quando Manoel Colaço chegou ao Rio, abriu um pequeno terreiro na



Figura 8: Caixeira Dona Gercy
Foto: Lucio Enrico

comunidade do Parque União, bairro de Bonsucesso (PEREIRA, 2005, p.49).

Dona Gercy, a convite de Seu Manoel, é a Caixeira-mor do festejo desde o seu surgimento nesta cidade. Está à frente no comando dos primeiros preparativos antes mesmo de iniciar o ciclo do Divino, além de tocar em outras festividades do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro.

2.1.3 – Dona Vitória

A mestra Dona Vitória teve influência na primeira celebração, no Parque União, em Bonsucesso. Foi convidada por Seu Manoel Colaço para ser a Caixeira-Régia e é reconhecida por todos os devotos como a festeira dessa comemoração. A mestra migrou para esta cidade no início da década de 1950.



Figura 9: Caixeira Dona Vitória
Foto: Arquivo/ Casa do Maranhão

Dona Vitória também foi a única Caixeira que voltou para o Maranhão. Foi morar em São Luís, sua terra natal em 1990. Desde então, todos os anos retorna ao Rio de Janeiro, antes do dia de Pentecostes¹⁹, para iniciar os preparos que antecedem a Festa do Divino Espírito Santo na Ilha do Governador. Atualmente, a mestra é a única Caixeira que não circula nas demais celebrações, pois também toca a caixa do Divino nas festas em casas do Maranhão.

Segundo contam, Seu Manoel era maranhense que ajudou a realizar muitas festas em sua casa e na casa dos outros. Tinha um terreiro de Tambor de Mina e incorporava suas entidades espirituais. Levava sua devoção ao Divino para onde fosse. Mudou-se para Belém, Estado do Pará, levando consigo algumas caixas e objetos sagrados do Divino Espírito Santo, mas não encontrou por lá devotos que tivessem interesse em realizar esta festa com ele.

Quando veio para o Rio de Janeiro, encontrou muitos maranhenses. Reuniam-se todos os domingos para tocar caixa e, assim, o mestre tomou a iniciativa de realizar a primeira celebração no Rio de Janeiro. Junto com Dona Vitória, é lembrado por todos como aqueles

¹⁹ Data importante no calendário Cristão. Celebrada 50 dias depois do domingo de Páscoa, onde se comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Jesus Cristo.

que deram início a esse tradicional festejo do Divino Espírito Santo Maranhense em terras fluminense. Com a morte de Seu Manoel Colaço, a festa percorreu vários outros espaços até se fixar no atual local, o clube Associação da Aeronáutica (ASCAER) –, na Ilha do Governador. Rocha nos relata a travessia do grupo em busca de firmar a Festa do Divino Espírito Santo e continuar suas tradições.

Após dois anos, faleceu Seu Manoel Colaço, o grande articulador desta celebração. Com a sua morte houve um impasse, pois sua irmã não prosseguiu com a comemoração organizada por ele e pediu para que ela fosse realizada em outro local. No ano seguinte não houve a festa propriamente dita, ocorrendo somente uma salva²⁰. Mesmo acontecendo a salva em 1969, já havia um grupo formado por maranhenses que queriam continuar com o culto ao Divino. Posteriormente à salva, aqueles maranhenses que estavam acompanhando a festa há dois anos fizeram uma reunião para decidir como seriam organizadas as futuras celebrações. Segundo o vice-presidente Elesbão, esta reunião contou com a presença de: Pedro Albino, Dona Filomena, a caixeira-régia Vitória, Iracema Santos, Iracema Ferreira, Dona Neusa, José Isidoro, Dona Rita (esposa de Pedro Albino), Dona Conceição (Concita), Dona Jaci, entre outros, e formaram a “Associação da Colônia Maranhense na cidade do Rio de Janeiro”. Seu Pedro Albino formou uma comissão de festas, segundo o presidente Borracha, constituída por seis pessoas (PEREIRA, 2005, p.51).

Além dos componentes que integram a festividade do Divino na Ilha do Governador e em Nova Iguaçu, outras importantes participações estão presentes no fortalecimento da festa de Seropédica, no bairro São Jorge, como Dona Bela e sua filha Dona Diana, Caixeiras que levam a devoção ao Divino para as três festividades.

2.1.4 – Dona Bela e Dona Diana

Dona Bela, nascida em São Luís do Maranhão, tem 84 anos, exerce o ofício de Caixeira desde muito pequena. Aos quatro anos de idade acompanhava a Festa do Divino, realizada por uma vizinha. Inicialmente, seguia as Caixeiras mais velhas tocando numa pequena lata. O pai lhe presenteou com uma caixa feita por ele com lata de manteiga, coberta com couro de cutia. Por conta de um incêndio que se espalhou pela vizinhança e atingiu a casa em que morava, a caixa foi destruída. Devido à tragédia, Dona Bela só voltou a tocar caixa em 1959, na época em que também iniciou suas atividades no Tambor de Mina.

²⁰ Segundo PEREIRA (2005), salva é uma comemoração com missa, toque de caixa e ladainha, sem a representação do Império, do Mastro, ocorrendo em apenas um dia, diferente da festa que conta com todos os momentos simbólicos dedicados ao Divino Espírito Santo e tem duração de três dias. É realizada quando a festeira ou Caixeira que paga promessa não pode fazer o ritual completo para o Divino por motivos financeiros ou por falta de crianças que sentem na Tribuna.



Figura 10: Caixeira Dona Bela (acima)
Foto: Ratão Diniz

Figura 11: Caixeira Dona Diana (ao lado)
Foto: Arquivo/ Casa do Maranhão

Dona Bela mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1990, e no ano seguinte iniciou sua participação no terreiro Cazuá de Mironga, onde cumpriu a função de Caixeira-Régia da Festa do Divino Espírito Santo. Esteve à frente na mesma função na festa de Dona Antônia, sua cunhada. Atualmente, Dona Bela tem muitos problemas de saúde e não está no comando deste compromisso, embora sempre presente no culto. Suas funções têm sido cumpridas por sua filha, Dona Diana, maranhense residente na cidade do Rio de Janeiro desde a década de 1970, que aprendeu o ofício de Caixeira do Divino com a mãe.

A Caixeira Diana também é filha-de-santo no terreiro Cazuá de Mironga. Neste terreiro, as atividades religiosas ligadas ao Tambor de Mina acontecem com frequência, o ano todo. As entidades da casa também auxiliam os devotos no preparo da Festa do Divino. A devota também cumpre com funções importantes na festa do Ilê de Iansã e Obaluaiê, casa de sua tia Dona Antônia. Além de ajudar na cozinha, em algumas ocasiões também conduz as etapas do ritual ao lado de Dona Gercy.

Dona Diana tem uma presença marcante. Canta os versos com muita força e beleza. É a Caixeira que mais me incentiva a tocar o instrumento e cantar os versos. Percebo seu olhar atento em observar se estou conseguindo entender os toques da caixa. Frequentemente me faz sinal para tentar tirar um verso. Algumas vezes escutei-a dizer: “não deixe de tentar. Chegou

sua vez de cantar, cante! Puxa logo o verso, antes que outra tome sua frente e, você, fica sem versar para o Divino!”.

Esse é um instante muito delicado para as iniciantes, pois normalmente a dinâmica musical se



Figura 12: Caixeira Dona Arizete
Foto: Ratão Diniz

dá com a Caixeira-Régia puxando o primeiro verso e, todas seguem tirando o seu, dando resposta ao verso anterior, desde as mais antigas até a mais nova no grupo. Muitas vezes guardamos um verso na ponta da língua para puxar e, de repente uma delas puxa o mesmo, nos deixando sem opção e em grande constrangimento. Nesta hora temos que ser criativas e improvisar um verso dentro do tema abordado na cantiga ou puxar na memória algum que tenha a ver com a situação. Nem sempre conseguimos. Portanto, temos que estar sempre atentas para aprender e ter um vasto repertório para participar e não desestruturar a dinâmica do jogo.

Outras Caixeiras cumprem com suas devoções, realizando em suas casas a salva do Divino ou promessas vinculadas às suas entidades espirituais do Tambor de Mina ou aos santos católicos, como Dona Arizete, Caixeira que anualmente realiza em sua casa, na comunidade Parque União, em Bonsucesso, uma peixada para São Pedro. Durante o



Figura 14: Caixeira Dona Catarina
Foto: Ratão Diniz

festejo do Divino na Ilha do Governador, anuncia a todos que queiram compartilhar da sua devoção. A mestra celebra o santo com orações, ladainhas, toque de caixa, um lindo banquete e distribuição de peixes para os presentes.



Figura 13: Caixeira Dona Juju
Foto: Arquivo Casa do Maranhão

Algumas vezes presenciamos a emoção das Caixeiras ao rever antigas amigas folioas, que já não estão tão presentes

nos ciclos festivos (pela idade avançada ou problemas de saúde) como Dona Catarina, Dona Juju e tantas outras. Vê-las trocando versos no reencontro, elogiando a presença e boa forma umas das outras que continuam tocando a caixa, além de escutar as boas histórias de outros tempos, nos causa imensa satisfação. Despertando na memória coletiva o brincar como antigamente. Trocando versos de alegria e de saudade. Muitos motivos para sorrir e chorar. Segundo Pereira:

A memória que cada integrante desta Colônia traz de sua terra natal faz parte de sua identidade enquanto maranhense e devoto. Através da “memória coletiva”, cada indivíduo traz essas lembranças, este “sentimento de continuidade”, ativado quando as referências culturais ligadas ao Maranhão, como o culto ao Divino, começam a ser praticados. Fazendo a festa do Divino no Rio de Janeiro estão dando continuidade à sua fé, trazendo também uma identidade pessoal, pois a celebração faz uma relação direta com o Maranhão e com o que é comemorado lá (PEREIRA, 2005, p.43).

Além das Caixeiras, duas outras importantes colaboradoras na Festa do Divino são as rezadeiras – Dona Concita e Dona Vitorinha –, primas maranhenses que se dedicaram ao mesmo ofício na devoção ao Divino Espírito Santo.

2.2 – Rezadeiras: outras joias do Divino



Figura 15: Rezadeira Dona Vitorinha (acima)
Foto: Lucio Enrico



Figura 16: Rezadeira Dona Concita (ao lado)
Foto: Lucio Enrico

As rezadeiras são as senhoras que não tocam o instrumento musical no culto, mas cumprem função muito importante no ritual: elas rezam e cantam as ladainhas – algumas em

latim – em momentos solenes do ritual, como nas Alvoradas²¹, diante do Mastro, na posse dos Impérios e depois da missa celebrada pelo padre, momento muito esperado por todos no rito, pois a intervenção das mestras é de grande primor no culto. Vê-las cantar com tamanha emoção sempre faz o público chorar, principalmente quando são acompanhadas pela Fanfarra – banda que toca as músicas na procissão.

Dona Concita tem 77 anos e nasceu na cidade de Rosário, no Maranhão. Aos cinco anos de idade foi morar em São Luís, pois o pai faleceu e sua mãe ficou sozinha com quatro filhos para criar. Assim, precisou ficar por um tempo morando na casa de seu tio, pai de Vitorinha, até que a mãe pudesse ter condições de ficar com os filhos. A mestra tornou-se costureira, como sua mãe, e, aos 24 anos, veio morar no Rio de Janeiro, no ano de 1961.

Reuniu-se com os conterrâneos e tornou-se a rezadeira da celebração maranhense, cantando a ladainha desde os primeiros festejos do Divino nesta cidade. Quase 30 anos depois, em 1990, mudou-se de vez para a cidade de Florianópolis, Santa Catarina, para morar com um irmão. Mesmo distante, todo ano vem ao Rio de Janeiro para celebrar o Divino, rezando na festa junto com a prima Dona Vitorinha, principalmente na festa na Ilha do Governador.

A rezadeira Vitorinha canta a ladainha nas três festas organizadas por maranhenses nesta cidade. Nasceu em São Luís, no dia 3 de julho de 1944. Migrou para o Rio de Janeiro em 1972. Sua vinda para cá se deu porque sua mãe ficou muito doente. Como sua irmã residia aqui e trabalhava como enfermeira em um hospital, ela veio com sua mãe para que fizesse um tratamento de saúde. Após o falecimento da mãe, a mestra permaneceu na cidade. Casou-se e foi com o esposo morar no Estado de São Paulo, permanecendo por lá alguns anos.

Voltou para o Rio de Janeiro, em 1977, mas logo regressou ao Maranhão, permanecendo um tempo por lá até retornar de vez para o Rio de Janeiro. No ano de 1992, cantou pela primeira vez as ladainhas a pedido de sua prima Concita. Desde então, nunca mais deixou de ser rezadeira nas festas do Divino Espírito Santo realizadas nesta cidade.

Ocupar o espaço de tradições maranhenses na cidade do Rio de Janeiro tem grande valor para essas devotas. Todas se sentem abençoadas pela oportunidade de tecer história com suas origens. Puxam o fio da memória que as ata à família, que na grande maioria ficou no Maranhão. Vivenciam suas próprias experiências de vida em outro espaço/tempo. Transmitem

²¹ Alvorada é o momento em que as Caixeiras entoam cantigas diante do Mastro ou da Tribuna, destacando as horas marcantes do ciclo do dia: por volta de 4h30, antes do nascer do sol; no pino do dia, às 12 horas; e no findar do dia, às 18 horas.

para os filhos os valores que aprenderam na infância, quando ainda brincavam de exercer suas funções no culto, sem imaginar que já estavam inseridas na dinâmica de transmissão do saber.

As lembranças que cada maranhense carrega de suas tradições e devoções são os vínculos que os une no festar em torno do Divino. Pereira (2005) utilizou, em sua pesquisa, o termo “encenação da memória”, que também nos convém utilizar para salientar a importância dos devotos manterem a fé na preservação e continuidade de suas histórias através do ritual. Segundo a autora:

Estas situações rituais são extremamente importantes, porque, parece-nos, são as formas privilegiadas de encenação da memória. Não uma encenação qualquer ou de alcance meramente individual., mas sim, uma encenação coletiva em que é dada ao público a oportunidade de ver. Ver a si vendo os outros, num esforço mútuo de olhares e ações que são direcionados ou, antes, propiciados pela existência de um código comum a todos, um código por todos reconhecível, que é o da memória ritualizada na dança, na mesa, na igreja, na vida associativa, na comemoração cívica (PEREIRA, 2005, p.43).

Os momentos festivos que os atam na dinâmica de reviver a tradição distante do local de origem também são híbridos, visto que cada um adquiriu os saberes em lugares distintos do Maranhão. Cada qual tem uma lógica própria de transmitir seu saber. Além do fato de cada indivíduo deste coletivo pertencer a outros grupos sociais e também absorverem no grupo membros externos à tradição, todos esses modos de ser/estar com a tradição em outro espaço/tempo fazem com que encontrem meios de convívio e adaptações, que naturalmente modificam ou reinventam as tradições do ritual, de forma que seja comum averiguarmos distinções entre os cultos no Rio de Janeiro e no Maranhão.

2.3 - O transe do cotidiano ao extra-cotidiano

Nas diferentes culturas existentes em todo mundo, as cerimônias e rituais estão sempre presentes. Nelas, se apresentam as relações entre o corpo performático dos atores sociais como também o corpo do espectador integrado à ação extra-cotidiana. A cultura da fé traz muito disso: cânticos, procissões e diversos elementos que compõem um momento onde se busca a comunhão entre as pessoas, também em muitas culturas através de cerimônias onde se faz a transição de uma etapa da vida para outra.

Para Ligiéro (2011), não somente a dança, o canto, o batuque, o enredo, entre outros elementos são essenciais na tradição, mas o relacionamento que o performer cria com eles. Em *Corpo a Corpo. Estudo das performances brasileiras*, o autor utiliza o termo *motrizes*

culturais para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras e facilitar a percepção de que:

(...) a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e grande senso de identidade comunitária. Alguns destes elementos, separadamente, muitas vezes, se transformam sensivelmente, a ponto de sua fidedignidade ser questionada pelos mais antigos da comunidade. Entretanto, se suas dinâmicas e seu relacionamento interativo remetente a um tempo suspenso onde a comunidade e a sua vida ancestral se encontram com um passado remoto ou imaginário, podemos afirmar que está em curso uma performance onde se processam as motrizes culturais afro-brasileiras e onde a tradição encontra formas de se manter viva ao transformar-se. As motrizes culturais são e serão sempre ferramentas de transportes entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, entre o performer e a comunidade, entre o ser operário e o artista, entre o tempo do sacrifício cotidiano e o tempo das glórias e levezas míticas, não importa a época nem sua localização geográfica (LIGIÉRO, 2011, p.130).

O comportamento reiterado junto à filosofia e à visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade nos gestos cotidianos também se apresenta na relação corporal que as Caixeiras do Divino estabelecem com o espaço e com seu instrumento de arte – caixa do Divino. Cada qual a seu modo vai deixando o cotidiano e adentrando o espaço do “entre”. Aí, já concentradas, rezando, cantando ou apenas isoladas em um canto particular do espaço, experimentam suas próprias técnicas de preparação para o ritual. Como descreve Ligiéro (2012, p.70), “uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de entrar no ‘espaço sagrado’ tem um impacto sobre os participantes.



Figura 17: Caixeiras concentradas
Foto: Ração Diniz

Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados”.

Na concentração para o rito sagrado, cada Caixeira prepara seu instrumento. Limpa, aperta a afinação das cordas, algumas amarram lenços, flores e/ou patuás, trazem o instrumento no contato com

o corpo e este se torna a extensão do próprio corpo. Podemos observar a transformação quando elas se põem a caminhar pelo espaço com a caixa pendurada junto do corpo. Ai, podemos ver outro espaço configurado: “‘o corpo da história’ é um corpo que vive das relações e das interações” (LIGIÉRO, 2011, p.90).

Este ritual de preparação modifica visivelmente a organização corporal dessas mulheres, onde visualizamos outro corpo se apresentando no estado cênico de Caixeiras do Divino. Andrea Copeliovitch (1997), em sua caminhada na busca da “construção do personagem através do ritual”, enfatiza melhor a importância desta preparação:

O ritual ajuda a fazer o ator valorizar o ato da criação como uma tarefa sagrada, dando importância psicológica a seu trabalho, de tal maneira que lhe seja proibido mentir desde o momento em que começa a trabalhar em seu personagem até o último dia em que este personagem esteja no palco. O que chamamos de mentir poderia ser traduzido como ausentar-se da ação, distrair-se, fazer qualquer gesto mecanicamente, isto para nós é o mentir teatral, a infidelidade ao personagem, ao treinamento, ao grupo e ao espectador. Estamos buscando a verdade no palco, humanidade e não demonstrações de talento individual ou virtuosismo técnico. O indivíduo consegue ser completamente sincero ao participar de um cerimonial religioso, ainda que ele esteja repetindo frases e ações codificadas. O mesmo precisa acontecer com o ator no teatro, pois o público percebe a qualidade de envolvimento do ator com aquilo que ele está fazendo (COPELIOVITCH, 1997. p.30).

Deste modo, as Caixeiras do Divino, mulheres simples, algumas bem idosas, domésticas e aposentadas, iniciam um ritual interno e subjetivo de preparação do corpo em direção ao espaço da performance. Travessia do corpo para este lugar que estamos chamando de espaço-tempo de criação em arte, a travessia entre o corpo no estado cotidiano para o corpo no estado extra-cotidiano.

Num processo de ocupar outros territórios, as Caixeiras saem do “lugar comum”, deixando os papéis sociais que ocupam no cotidiano e tornam-se as condutoras da narrativa na performance deste festejo. Para Copeliovitch (1997, p.22), “nessa tentativa de sair do individual em busca do universal e estabelecer um processo organizado, composto de preparação e celebração”, elas constroem um ritual:

(...) que possui organização própria, independente da organização social vigente. E em uma situação coletiva, uma vez que dá significados não cotidianos aos eventos, gera uma subjetividade coletiva, ou seja, pode gerar estados alterados de consciência em todos seus participantes, de forma que todos presenciem uma realidade diferente da cotidiana (COPELIOVITCH, 1997, p.22).

Esse deslocamento do qual falamos se dá na direção do lugar comum para o tempo do Divino. Ao empunharem as caixas do Divino para cantar, dançar, batucar e entoar seus versos

sagrados, essas mulheres assumem papéis performáticos na encenação e ações corporais extra-cotidianas. A partir da primeira batida percussiva no instrumento, os espectadores são convidados a transitar no espaço-tempo e territórios estabelecidos na performance, podendo observar com minúcias a presença do estado cênico estabelecido no ambiente.

É notória a ocupação que as Caixeiras estabelecem no espaço, desde a visualidade de suas indumentárias tão bem engomadas nas cores brancas e encarnadas, os detalhes nos lenços que cada uma traz envolto nos crespos cabelos até as mãos tão presentes, enrugadas e desenhadas pelas finas veias. Mãos delicadas e firmes, empunhando a baqueta de madeira e um dos braços sempre em repouso sobre o instrumento. E, assim, abrem com pancadas no instrumento o tempo do festejo ao Divino Espírito Santo.

Para falar das ações corporais como agentes transformadores do espaço-tempo, buscamos referências nos estudos de Maria Ignez Calfa (2009)²², que trata da corporeidade como questão importante na travessia do corpo que dança ou atua e seus contextos sociais, valorizando cada corpo com suas vivências para além de técnicas ou treinamento físico. A autora nos indica que em todo corpo habita o sagrado, pois todo ser humano é constituído de suas raízes, suas histórias, suas memórias.

Neste estudo refletimos o contexto do ritual das Caixeiras do Divino que acionam a memória e a história corporal para construir o espaço-tempo de devoção ao Divino. Nesta perspectiva, Calfa (2009, p.100) nos aponta que “no desnudar-se da memória, o corpo se desvela e traz do não-ser ao ser; deixando escorrer pelos dedos os mistérios dos mitos como se as mãos pudessem tocar o tempo e nele transcender.”

Na ambiência do sagrado, o canto que entoa de suas vozes metálicas e o som das caixas ecoam para além-muros da casa e do tempo presente, rebatendo-nos através do tempo-espaço de tradições oriundas das *motrizes culturais* africanas, portuguesas e maranhenses. A partir de agora, o ciclo divinal é narrado por elas durante os três dias neste espaço-tempo de performance, numa lógica de encenação de devoção e fé ao Divino Espírito Santo.

As festividades circundam o andamento de um tempo alargado pela memória. No tempo da festividade o sagrado toma espaço fazendo os deslocamentos convergirem em formas arredondadas. As trajetórias, com as suas paragens, se transformam nas engrenagens de uma roda que extrapola próprio espaço físico (...). Em cada ponto do espaço, trabalhado pelo rito, há uma invocação para as forças dos tempos passados se atualizarem no presente. Trata-se, portanto, de uma ocupação decorrente de reelaborações do espaço-tempo (RODRIGUES, 2007, p.95).

²² Maria Ignez de Souza Calfa é professora adjunta do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e coordenadora do Laboratório de Arte e Educação – LAE/UFRJ.

O espaço-tempo sagrado desta encenação possibilita que as devotas transitem pelo espontâneo, onde as ações em arte surgem também do inesperado, pois “no percurso da festividade, o ato de investir-se situa a passagem do ocultamento para a revelação daquilo que cada pessoa assume em seu corpo. O corpo, assim investido, flui em direção ao homem que se constitui como criador no tempo e no espaço” (RODRIGUES, 2007, p.95).

Neste espaço-tempo também se estabelece o jogo, que se apresenta nas relações de entrega e participação, tanto dos atores sociais, dos espectadores e entre eles, quanto nos afrouxamentos, nas tensões e arrebatamentos de emoção, alegria e espontaneidade que se instauram no ritual.

2.4 – O jogo no corpo que toca, dança e brinca

Shechner (2012, p.91) enuncia este elemento do seguinte modo: “Jogar – fazendo algo que não é ‘não pra valer’ – está, como ritual, no coração da performance. De fato, uma definição de performance poder ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo”. E segue:

Se jogo é uma “coisa”, um gênero, um item da cultura que pode ser separado e descrito, jogar é um estado de humor, uma atividade e um comportamento incorporado inseparável dos jogadores. O jogar se estabelece na forma de atos de jogo (play acts) – módulos distintos de comportamento que enviam a mensagem “isso é jogo” (SHECHNER, 2012, p.91).

O jogo neste rito performático se configura desde as demarcações estabelecidas no espaço cênico, no trânsito dos atores sociais e lugares fixos de cada um no ato da encenação. Também podemos identificá-lo na Dança das Caixeiros onde essas fazem um revezamento na evolução coreográfica diante da Tribuna e do Mastro. Aqui, nem sempre todas elas conseguem entrar na dinâmica da dança ou acertar o passo, mas o jogo se estabelece no ato da diversão e da brincadeira. Huizinga nos traz as seguintes reflexões sobre o jogo no ritual:

Todo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo. Hoje em dia, perdeu-se o sentido do jogo ritual e sagrado. Nossa civilização está exausta com a idade, tendo se tornado excessivamente sofisticada. Mas nada contribui mais para nos fazer recuperar este sentido do que a sensibilidade musical. Quando sentimos a música, também somos capazes de sentir o ritual. Quando escutamos música, queira ela expressar ideais religiosos ou não, acontece uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento sagrado, na qual é inteiramente resolvida a distinção entre o jogo e a seriedade (HUIZINGA, 1980, p.178).

Verificamos o jogo presente no cantar os versos, onde as Caixeiros seguem uma lógica de disputa e improviso no criar um verso para a outra responder. O jogo também se apresenta

na derrubada do Mastro. Quando este vai ao chão, os participantes correm para procurar os enfeites que o adornam e o prêmio para quem consegue pegar a bebida mais importante – que está depositada no topo do Mastro – é ocupar o lugar de padrinho ou madrinha do mesmo.

O jogo também se estabelece na representação do Império do Divino, onde as crianças são coroadas Imperadores e Imperatrizes da Corte Real. O jogo está representado na perda e ganho dos cargos hierárquicos, onde quem ganha é coroado e quem perde se despe do lugar que ocupou durante o ano. Nesta encenação, as crianças passam horas sentadas em seus tronos. Quando ficam cansadas e impacientes, dão sempre um jeito de fazer jogos e brincadeiras, em meio a repreensões dos adultos.

Também podemos verificar o jogo estabelecido entre os atores sociais – aqueles que criam de um lado e, do outro, aqueles que assistem –, e os espectadores que consomem e/ou interagem com a criação. É o próprio Huizinga que nos fala do jogo

(...) o jogo autêntico e espontâneo também pode ser profundamente sério. O jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se ‘apenas’ de um jogo pode passar para segundo plano. A alegria que está indissolúvelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são os dois polos que limitam o âmbito do jogo (HUIZINGA, 1938, p.24).

Aí, podemos dizer que o jogo no festejo ao Divino se constitui no ato da experiência, do lúdico, da alegria, do brincar, do festar e improvisar, preenchidos do sentimento de pertencimento. O jogo é um elemento intrínseco do ato performático em seus princípios e regras. É representação com status de verdade simbólica. Elemento que precisa ser evocado por produzir, influenciar e construir sentidos e práticas culturais.

*Fui no céu jogar com Deus
Na mesa da comunhão
Deus ganhou a minha alma
Eu ganhei a salvação*

*Salvação que tu ganhaste
Mas não foi para ti só
Pra repartir com as caixeirolas
Primeiro a caixeira-mor²³*

2.5 - O corpo em festa

A partir do pensamento de Jorge Glusberg (2009), em sua obra *A Arte da Performance*, onde discute o caráter híbrido da performance resultante de sua relação direta

²³ PACHECO, Gustavo et al. (2005). *Caixeirolas do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão*. Livro CD da Associação Cultural Caburé, Rio de Janeiro.

com o contexto cultural e sua origem na dinamização das artes, depreendemos que os rituais compartilham redes simbólicas que extrapolam os estudos sociais, transitando no campo do sensível, das artes e religiões, partilhando crenças que estruturam o sentido de realização coletiva no plano cultural. Segundo o autor:

Acreditamos que no trajeto do ritual, do sagrado e do profano, do possível e do impossível, pode-se ter a possibilidade de decifração parcial dos sentidos envolvidos durante uma performance, já que esta expressão guarda uma forte relação estrutural com outras formas artísticas. Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural (GLUSBERG, 2009, p.72).



Figura 18: Tambor de Crioula próximo ao Mastro. Momento profano da festa, em Nova Iguaçu
Foto: Lucio Enrico

Por este caminho, podemos analisar o corpo performático “no cantar, tocar e batucar” em contexto ritual e como lugar de atravessamentos dos conteúdos sagrados e profanos presentes na expressão cultural desses devotos do Divino. Neste ínterim, Ligiéro (2011, p.130) esclarece: “cantar, tocar, batucar não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultuar uma memória, exercendo-a com o corpo

em sua plenitude. Uma espécie de oração orgânica”. E acrescenta:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros, como o candomblé e a umbanda (LIGIÉRO, 2011, p.131).

É pelo corpo e no corpo que se criam as redes pelas quais organizamos as experiências, imagens e conteúdos que dialogam com os contextos em que estamos inseridos. Portanto, o corpo aqui é o nosso ponto de partida. Não um corpo qualquer e, sim, o corpo comum, *aquele que se apresenta na poesia do cotidiano*²⁴, mas que transita do espaço

²⁴ RODRIGUES, Graziela. *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

cotidiano ao extra-cotidiano, que não segrega os contextos sociais onde a arte e as práticas espirituais estão intrinsicamente ligadas através da música, da poesia, do canto, da dança.

Corpo potencializado no tempo e espaço entre o seu cotidiano e acontecimento performático do ritual. Numa trama que se compõe continuamente através de variações e cruzamentos do mundo histórico, econômico, cultural e social. Ao tratar da organicidade do corpo do atuante, Renato Ferracini²⁵ se refere a este corpo como gerador de um território poético que representa uma passagem do lugar comum (corpo cotidiano) para o ritual (corpo extra-cotidiano). Para ele, o atuante, por definição comum, é um artista do corpo²⁶:

Porque este utiliza como território primeiro de trabalho o seu corpo. Inserido em seu contexto social, histórico, econômico e cultural – valendo-se desta herança, imprimindo-lhe organicidade para torná-lo um corpo artístico e suporte poético de sua arte (FERRACINI, 2006, p.80).

Na década de 1980, Graziela Rodrigues (1997) realizou um amplo estudo e reflexão sobre a própria atuação no processo de criação e uma leitura do corpo brasileiro provindo destas fontes na pesquisa de campo:

O contato com as fontes das manifestações culturais brasileiras representadas no Congado (MG), na Umbanda e em vários Ciclos Festivos de diversas regiões ao longo de dezessete anos, revelou uma estrutura de Corpo. Corpo este formado a partir de análises corporais oriundas de pessoas ou grupos que mantinham suas manifestações com um caráter de resistência cultural. Estas manifestações não eram exibidas, mas compartilhadas e o movimento era vivido integralmente pelos seus intérpretes. Busquei por este Corpo Inteiro, o qual integra o espaço, a história individual e a coletiva, assumindo a sua vida em seus gestos (RODRIGUES, 1997, p.67- 68).

Através de sua experiência e convívio com as fontes das tradições populares brasileiras, a autora nos reforça, em suas pesquisas, a ideia de que estas possibilitam uma leitura mais sutil e profunda deste corpo que entrecruza cotidiano e festividade.

Marise Barbosa (2006), pesquisadora do culto ao Divino Espírito Santo, também nos apresenta um território poético através de um rico levantamento etnográfico sobre a trajetória de outras mulheres que atuam como Caixeiras nas Festas do Divino, no Maranhão. Por mais de nove meses, ela percorreu muitos municípios do Estado, colheu entrevistas, registros de imagens, cantos e versos, pesquisando nesse território o encontro com várias gerações de mulheres que demarcam neste espaço de vivência o Tempo do Divino, configurando, assim,

²⁵ Renato Ferracini é ator-pesquisador do grupo LUME de Campinas, São Paulo, e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (IA – UNICAMP).

²⁶ Ver em: FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

uma dimensão sagrada de valores simbólicos no culto. Sua pesquisa traduz esse ritual que permanece forte e não perde sua delicadeza e forma de louvar aos santos.

Apenas no *Tempo do Divino* é que as caixas são retiradas de onde estiverem guardadas desde a festa do ano anterior. Enquanto a Tribuna estiver aberta, enquanto essa dimensão sagrada existir, é permitido que as mulheres toquem os tambores. Só nesse tempo. Nesse período, essas representações do sagrado, diferentes daquelas cotidianamente desenvolvidas da Casa, irão ocupar aquele espaço (BARBOSA, 2006, p.28).

A dimensão sagrada do espaço-tempo do Divino é o território onde os atuantes do festejo (re)significam seus ritos ancestrais no tempo presente, atualizando a devoção e fé neste espaço limiar, lugar de criação em arte. Abrir o tempo do Divino para essas senhoras significa afinar-se com o instrumento, trazê-lo para junto de si, de suas devoções, torná-lo extensão do próprio corpo, como o braço que se estende para saudar o Divino Espírito Santo.

*Quem é que vem descendo
Pelo fio do retrós
É Divino Espírito Santo
Prá fazer festa com nós.²⁷*

Assim como o ritmo marcado no instrumento, o tempo do Espírito Santo se torna vivo e presente durante a festa. O Divino vem trazer alegria, solidariedade e fraternidade destinadas a todos aqueles que participam de seu festejo.

Os três dias de culto possuem momentos marcantes, como a busca do Mastro, abertura da Tribuna, levantamento do Mastro, assentamento do Império, Procissão do Divino, a Dança das Caixeiras, derrubada do Mastro, passagem das posses reais e fechamento da Tribuna. Esses são ritos claramente demarcados por cantigas e toques associados a cada um deles para delimitar os atos performáticos, assim como determinar os espaços da encenação.

A cada verso cantado, aumenta lenta e gradativamente a abertura do Sacrário simbólico, tornando visível a luz de seu interior. Segue-se cantando até a completa abertura e iluminação do espaço-tempo criado com a música das Caixeiras (BARBOSA, 2006, p.30).

Os espaços sagrados se configuram à medida que os cantos versados pelas Caixeiras chamam cada etapa do rito para o tempo presente. O espaço da Tribuna, por exemplo, é preenchido de formas, cores e significados diante dos devotos que se deixam conduzir pela música desse espaço a outros no festejo.

²⁷ Verso citado por Marise Barbosa. *Divino no Maranhão: O particular de uma festa Popular e seus diálogos*.

2.6 – Espaços de arte, devoção e fé

Ora pro Nobis

Meu Divino Espírito Santo

Ora pro Nobis

A vossa Capela cheira

Miserere Nobis

Cheira cravo cheira rosa

E a botão de laranjeira

Oras pro Nobis

Quando eu cheguei nessa casa

Orais Pro Nobis

Eu olhei pros quatro cantos

Miserere Nobis

Aqui moram os devotos do Divino Espírito Santo

Orais pro Nobis

Ai quando eu cheguei nessa casa

Orais pro Nobis

Cravo e rosa rescendeu.

Miserere Nobis

Foi o manto da senhora que na janela estendeu

Orais pro Nobis

(Versos extraídos do livro DVD Umas mulheres que dão
no couro)

2.6.1 - Tribuna

No salão principal onde acontece a festa temos o espaço da Tribuna, um lindo altar adornado com flores, velas acesas, imagens de santos católicos, orixás, caboclos e outras entidades, com destaque para a pomba branca que representa o Divino Espírito Santo. É diante deste local que as Caixeiras dão as primeiras batidas no tambor, chamando todos para celebrar.



Figura 20: Crianças sentadas na Tribuna, Nova Iguaçu
Foto: Ratão Diniz

A Tribuna é o espaço de destaque por ser o abrigo da Corte Real, onde as crianças imperadoras do Divino permanecem sentadas em seus tronos, sendo cortejadas por todos. Local onde o padre celebra a missa e as rezadeiras também entoam seus cantos e ladainhas em latim. Segundo Barbosa (2006, p.32), “a Tribuna é um espaço-tempo, um canal de comunicação pelo

qual o Divino participa da festa e a leva para o céu”.

Depois que abre a Tribuna já se pode sair com a pomba branca e a Santa Crôa²⁸ para buscar as crianças que vão sentar no Império. Esse momento se dá no domingo seguinte, quando as Caixeiras, os componentes da Corte e os convidados saem em cortejo até a porta da casa do Imperador e Imperatriz para buscá-los e sentá-los na Tribuna. Em algumas casas no Maranhão, a abertura da Tribuna se dá antes mesmo da busca do Mastro. Essa foi uma das adaptações do ritual na cidade do Rio de Janeiro, mediante a condensação do festejo em três únicos dias em cada local que é realizado.

Diante desse espaço se localiza o tapete vermelho²⁹, disposto no centro do salão. É ele que delimita a dança das Caixeiras, momento simbólico onde elas dobram os joelhos diante do Império, tocando e dançando em evolução coreográfica. Neste mesmo espaço as crianças do Império dançam a valsa com seus pares, seus pais e amigos.

A Tribuna é fechada quando o Mastro é derrubado e o Divino Espírito Santo retorna para o céu, em um momento solene com cânticos sagrados entoados pelas Caixeiras a cada um dos componentes do Império e aos objetos sagrados – coroa, cetro, bandeiras. Cantam-se

²⁸ Santa Crôa é a forma como a Santa Coroa é chamada pelos devotos.

²⁹ Coincidentemente, para Peter Brook (1994), o tapete vermelho delimita o espaço de jogo ou de atuação, ou seja, um espaço sagrado. Ver em *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais*.

para que tudo que fez parte da Festa do Divino possa subir junto com ele para céu. “Porque a festa é a descida do Espírito Santo, e o encerramento é a subida!” (BARBOSA, 2006, p.32).

Em seguida, cada uma se despede de todos que ali participaram, tirando um verso que dá adeus e convida a todos a retornar para o ano se assim Deus quiser. Por fim, arreiam as caixas diante da Tribuna fechada. Mas, antes deste rito, acontecem outros momentos importantes que simbolizam a festa, como a busca e levantamento do Mastro.

2.6.2 - O Mastro

O Mastro é um dos elementos fundamentais no festejo. Ele simboliza o elo entre os devotos e o Divino. Seu ritual se inicia no sábado anterior a abertura da Tribuna. Na casa de Dona Antônia costuma-se buscar o pé de árvore depois das três horas da tarde e tem que ser encontrado logo, pois só pode ser derrubado até às seis horas da tarde, horário que marca a Alvorada – o findar do dia.

Em um pequeno caminhão, emprestado pelos vizinhos, a mestra sempre vai junto com seu filho Ricardo e amigos que se dispõem à procura pelo Mastro. Percorri com eles duas vezes esse caminho em busca do pé de árvore, uma verdadeira saga até encontrarmos uma plantação de eucalipto na beira da estrada, no município de Queimados, Rio de Janeiro. Só encontramos quando a luz do dia já se despedia.

Antes de entrar na mata, Dona Antônia acendeu uma vela no pé de uma árvore pedindo proteção a seus guias espirituais e ao Divino Espírito Santo para que pudessem encontrar o Mastro. Um grupo formado por seu filho e outras quatro pessoas adentraram na floresta e rapidamente o avistaram. Com um machado, Ricardo derrubou a árvore. Em tempo, vimos o imenso tronco cair com apenas duas ou três machadadas. Carregamos recompensados pela missão cumprida. O Mastro é levado à casa de Dona Antônia para, no dia seguinte, ser enfeitado e levantado. Segundo Barbosa:

As Festas do Divino tem no Mastro o seu endereço. Ele é a morada do Espírito Santo. Muito altos, os Mastros são vigias de onde se pode simbolicamente, ver o mar, o lugar de chegada do “Bento Filho vindo de Portugal” (BARBOSA, 2006, p.13).

No domingo, o tronco é adornado com alguns tipos de folhas verdes, como murta, peregum, folhas de cana, aroeira, folhas de cheiro (manjeriço, alecrim e outras), frutas e bebidas, como vinho, cerveja e refrigerantes. Durante os dias de festa, o Mastro é o elemento central que compõe o espaço externo do festejo. Pacheco et al (2005) descrevem essa etapa do

ritual em algumas casas do Maranhão. Segundo os autores, além desses adornos, depositam sobre o tronco o Mastaréu³⁰.

(...) uma bandeira com a imagem da pomba do Divino, chamada *mastarel*, e às vezes também um bolo de tapioca que, conforme nos disse mãe Euzita, é para dar de comer aos pombos que ali costumam pousar. É muito comum que o mastro seja chamado seja chamado “Oliveira” em referência à árvore sagrada onde pousou a pomba do Espírito Santo após o dilúvio, e também ao Horto das Oliveiras, onde se deu a Paixão de Cristo (PACHECO et al, 2005, p.23).

É pelo batismo que este símbolo tão importante na festa se sacraliza, utilizando água benta, vinho tinto e ramos de ervas para sua consagração. A madrinha e o padrinho seguram um tecido branco rendado, cada qual em uma ponta. Juntos, vão percorrendo o imenso tronco de árvore.

O padrinho leva nas mãos o copo de água benta e a madrinha leva um ramo de folhas verdes que molha na água e banha o Mastro, desde o Mastaréu até os pés. Trocam de lugar e voltam banhando toda a extensão do tronco. Em seguida, derramam sobre ele vinho tinto e no chão onde será enterrado. A Caixeira-Régia diz versos para os padrinhos repetirem durante o batismo. “É por um processo de sacralização que aquela árvore – o pau – torna-se o Mastro” (BARBOSA, 2006, p.34).



Figura 20: Fátima arrumando o Mastro
Foto: Lucio Enrico

Eu te batizo oliveira
Com toda a sua formosura
Não te dou os santos óleos
Porque não és criatura.³¹

Em seguida, cantam versos referentes ao batismo até o momento que este começa a subir, levantado pelo mutirão de homens puxando cordas e escorando com toras de madeira

³⁰ Estrutura feita de madeira com forma retangular. Contém a imagem da pomba branca ou a coroa retratada na bandeira, depositada no alto do Mastro. Dentro desse recipiente costuma-se colocar um bolo de tapioca. Em algumas bibliografias, como vemos em Barbosa (2006), a palavra Mastaréu aparece escrita dessa forma. No entanto, Pacheco et al (2005) a descrevem como – mastarel. As duas formas, mesmo que diferentes em sua etimologia apresentam os mesmos significados.

³¹ Barbosa, 2006, p.36.

para que o Mastro não tombe sobre ninguém. “Os devotos consideram que o Mastro é a morada do Divino durante a festa”. (BARBOSA, 2006, p.34).

Sua composição simbólica na performance está na ligação que tece entre céu e terra. Na terra ele é fincado, enraizado na cultura dos atores sociais. Para Rodrigues (1997, p.103), “no hasteamento do Mastro o espaço e o corpo são revivificados através de uma verticalidade que aciona e liga as polaridades céu/terra, divino/humano”. Também simboliza uma grande escada por onde sobem os pedidos, as preces e os rogativos dos devotos e por onde descem as bênçãos e graças do Divino. Ou como um imenso farol que sinaliza pra quem vem de longe localizar a casa da festa. Ou ainda:

(...) os Mastros são um eixo daquele mundo que se instala de repente só por ele se levantar... Mundo construído pela promessa de um tempo novo, de esperança, no qual o Espírito Santo impera e que promete a fruição da abundância que às vezes é coletivamente construída, mas certamente adquire a forma de refeições compartilhadas (BARBOSA, 2006, p.36-37).

Durante os dias do ritual colocam-se aos pés do Mastro velas acesas e papeizinhos



Figura 21: Procissão ao redor do Mastro, Ilha do Governador
Foto: Carlaile Rodrigues

com nomes e pedidos. Os devotos dialogam como se este fosse, de fato, uma entidade materializada neste tronco de árvore. Cria-se diante seus pés uma verdadeira instalação visual, de cores e luzes que compõem este espaço durante os três dias do ritual.

As Caixeiras e a Corte Imperial, em todos os dias, cortejam o imenso tronco de árvore, prestam-lhe homenagem, cantam, dançam e circulam em torno dele. Realizam, ali, os rituais onde, no primeiro dia, acontece o levantamento do Mastro. No segundo dia, o batizam. Por fim, no último dia, festejam a sua derrubada, findando o ciclo festivo. Ciclo de impermanência ao qual estamos todos atados: a vida e a morte, as “artes efêmeras” – o teatro, a dança, a performance.

2.6.3 – Procissão do Divino

A procissão é outro momento importante no ritual e ocorre no ambiente da rua. Com as Bandeiras do Divino hasteadas, o Cortejo Imperial matiza de vermelho e branco os caminhos por onde passa. Nas poéticas palavras de Rodrigues:

Em cada parada há uma circunstância composta por uma nova paisagem e por novos personagens que se relacionam intimamente com o sagrado, demonstrando esse vínculo peculiaridades em suas expressões. A bandeira recebida novamente é entregue para seguir adiante pelos caminhos. O Divino, os reis, e os santos possibilitam a tomada de posse dos espaços da rua sem medo, sem censura, e interagem com o mundo aberto, já que os foliões têm o corpo previamente “fechado” (RODRIGUES, 1997, p. 100).

O desfile segue pelas ruas do bairro onde Dona Antônia mora nessa disposição espacial: Fanfarras, devotos, Caixeiras, Impérios, Bandeiras vermelha e branca, seguidos pelos convidados e público que engrossam o cortejo durante sua travessia.

A música nesta performance é conduzida pela Fanfarras, bloco de distintos senhores tocando músicas instrumentais compostas por saxofones, trompetes, clarinetes, caixa metálica, pratos, bumbo e outros instrumentos de percussão. Puxam repertórios de músicas católicas conhecidas pelos devotos, que acompanham cantando. Estes tocam por um tempo e revezam com as Caixeiras, que assumem com seus instrumentos no intervalo puxando o “Hino de procissão”³². Seguem intercalando até chegar novamente ao portão da casa.

Bandeireiro, bandeireiro	Também vai a nossa Rainha
Faça a sua obrigação	(Refrão)
Vamo acompanhar	Se essa rua fosse minha
Essa procissão	Eu mandava ladrilhar
É da Santa Crôa, ea	(Refrão)
	Com pedrinhas de brilhante
Ó que rua tão comprida	Pro Divino passear
Toda cheia curvão	(Refrão)
(Refrão)	Ó que rua tão comprida
Pegue no seu estandarte	Nela não vejo ninguém
Reúne o teu batalhão	(Refrão)
(Refrão)	Só vejo Nossa Senhora
Passa o cetro, passa Crôa	Ou Jesus que nela vive

O canto religioso e a visualidade do cortejo chamam os vizinhos para as portas e janelas das casas. Alguns já esperam pela procissão com bandeiras penduradas na frente da residência, sinalizando que ali moram devotos do Divino. Muitos se juntam ao cortejo numa

³² Ver em PEREIRA (2005).



Figura 22: Procissão do Divino pelas ruas do bairro após a chuva - Seropédica
Foto: Carlaile Rodrigues

travessia itinerante pelas ruas do bairro. A performance vai ganhando cores, volume e emoção.

Na festa de Seropédica, no espaço Cazuá de Mironga, assisti uma procissão pelo bairro num dia de chuva. Em meio aos olhares de curiosos, transitamos pelas ruas que complicaram o trajeto devido a imensas poças de água no chão. Algumas

Caixeiros tiveram que ser amparadas para atravessar os obstáculos. De acordo com Rodrigues:

O cansaço é superado porque há um ritmo nos deslocamentos que permite sustentar o pulso. Em cada trilha, com atenção e cuidado, os devotos vigiam os percalços tratando de movimentá-los para abrir as passagens ao invisível que desemboca no fluxo da própria festividade. E assim, estando sujeito a muita chuva ou a muito sol, segue o grupo de pessoas retomando a história passada dos caminhos, respeitando-os e reverenciando-os (RODRIGUES, 1997, p.100).

Neste local, a rua da Festa do Divino também é conhecida pela vizinhança como rua da macumba, pois, além deste, existem outros dois terreiros de Umbanda e um de Candomblé. Ao passar diante de dois deles, as filhas-de-santo das casas saíram para saudar as Bandeiras do Divino, se abaixando em reverência a coroa e a pomba branca. Sinal de respeito e relação de sociabilidade entre os terreiros. “Os iniciados de cada manifestação saúdam as passagens e sabem como entrar e sair delas”. (RODRIGUES, 1997, p.99)



Figura 23: Filha-de-santo do terreiro vizinho reverenciando a Bandeira do Divino - Seropédica
Foto: Carlaile Rodrigues

O retorno da procissão na casa de Dona Antônia é outro momento emocionante. Diante do portão, o Mestre Sala – pessoa que conduz e organiza as crianças durante o evento – espera para receber solenemente a Bandeira, o Império, a coroa e a pomba do Divino, as Caixeiras e devotos. Ele beija a Bandeira e recebe nas mãos a pomba branca e a coroa. Eleva os dois símbolos ao céu durante alguns segundos sob o som dos tambores, do canto e fogos de artifício. Em seguida, abre passagem para a Corte circular em torno do Mastro. Momento tenso, pois o espaço situado entre o portão da casa e a entrada do salão é pequeno. Todos se espremem para não perder a oportunidade de receber as graças e bênçãos que depositaram ali aos pés do Mastro.



Figura 24: Chegada do cortejo após a procissão
Foto: Carlaile Rodrigues

Todos seguem o Império no cortejo, circulando três vezes ao redor do Mastro. Cada componente do ritual cumpre seus papéis na festividade, seja agitando as Bandeiras, carregando os objetos sagrados ou abrindo caminho na multidão para o passo solene do Imperador e da Imperatriz até o retorno para os seus lugares na Tribuna. De volta ao espaço interno da festa, todos aguardam o momento muito esperado: o almoço do Divino!

2.6.4 – Mesa do Império do Divino

Outro espaço interno de grande importância é a mesa, lugar onde é servido o banquete real, ocupado primeiro pelas crianças do Império. Enquanto elas se alimentam, todos estão ao redor, componentes do rito e público assistindo à encenação. As Caixeiras se revezam

entoando versos da cantiga “Senhora Santana” e “Teresinha de Jesus”, cantando e improvisando até que as crianças terminem a refeição. Em seguida, ocupam a mesa.

Sentar à mesa com as Caixeiras é motivo de grande honra, além de ser um espaço de muita descontração e alegria, um lugar que elas abrem para poucos – somente para o padre, os padrinhos do Mastro e dos Impérios, para Caixeiras aprendizes e outros convidados especiais. É um espaço marcado por regras e códigos de comportamento.

Passei a compartilhar desse momento na festa de 2007, no terreiro Ilê de Iansã e Obaluaiê, em Nova Iguaçu, ano em que toquei a caixa durante todo o ritual, desde a missa, o cortejo até a coroação dos Impérios. Fui convidada para o manjar – como chamam a refeição. Aprendi que é muito comum no início cometermos algumas gafes. Por exemplo, na mesa não levantamos para pegar algo que está do outro lado. Temos que pedir e esperar que a comida chegue até nossas mãos. Também não é permitido passar o alimento pelas costas de outra Caixeira. O espaço de trânsito com o alimento é restrito a nossa frente, onde as mãos podem alcançar. Também aprendi que é de bom tom aceitar tudo que está sendo oferecido.

O cardápio é diversificado nos três dias de festa. No levantamento do Mastro é o arroz com lombinho de porco e peixe frito. Durante a Festa do Divino (segundo dia) é costume servir carne assada, frango frito, macarrão, peixe frito, maionese, farofa, feijão, arroz, tortas, frutas e outros elementos que simbolizam a fartura e abundância de alimento. No dia da derrubada do Mastro e fechamento da Tribuna, a comida servida é a feijoada.

Antes mesmo de ser servida às crianças, a refeição é oferecida aos santos e entidades que regem a devoção da casa para que tenham sempre e possa sobrar para prestarem a caridade àqueles que nada têm. Em seguida, todos da festa são convidados a comungar do alimento, sendo proibido que qualquer pessoa transite com prato de comida ou bebida – principalmente alcoólica – no espaço do salão onde está a Tribuna, assim como é proibido transitar no espaço da cozinha. O vinho também é algo fundamental que nunca se esquecem de trazer para a mesa das Caixeiras. Geralmente, ele é ofertado pelos pais ou padrinhos dos Imperadores e é conhecido como vinho das Caixeiras.

Enquanto comíamos, escutava muitas histórias de tempos passados, de quando chegaram ao Rio de Janeiro. Particularidades e diferenças entre as três festas realizadas aqui. Histórias divertidas das festas no Maranhão. Sobre aqueles que não estão mais entre nós. A saudade que o tempo traz. Uma ótima oportunidade de interação e conhecimento sobre todos os momentos do ritual, principalmente os momentos que só comungam com os que são da família ou muito ligados ao festejo.

Dependendo do bom andamento da conversa, este momento de sociabilidade pode durar mais de uma hora. Tempo suficiente para descansar, tomar algumas taças de vinho e dar boas risadas das histórias lembradas por elas. Também é regra só deixar a mesa quando todas terminam a refeição.

Depois da refeição é momento de intervalo, com outras atividades para descontrair. Componentes da “Companhia Mariocas”³³ e “As Três Marias”³⁴, que também compõem a comunidade maranhense, sempre animam e contribuem com a parte profana do ritual. Colocam todos para dançar no ritmo do Tambor de Crioula e Bumba-meu-boi, além do som de radiola tocando reggae e outras músicas que relembram as Festas do Divino Espírito Santo no Maranhão.

2.7 – Dança das Caixeiras

Outro momento muito lindo e esperado por todos é a Dança das Caixeiras, ritual que acontece diante do Mastro depois que ele foi batizado e diante do Império, depois que foram coroados. É um momento singelo e expressivo, no qual as Caixeiras demonstram habilidades



Figura 25: Dança das Caixeiras
Foto: Lucio Enrico

artísticas em tocar a caixa, cantar os versos e dançar, no ato simbólico de dobrar os joelhos³⁵ em reverência. Por juntar todas as funções em um único momento, a performance torna-se difícil de executar e inibe aprendizes que, muitas vezes, preferem deixar somente as Caixeiras antigas realizarem este ritual.

³³ A Companhia Mariocas é um grupo folclórico formado por maranhenses e cariocas que trabalham com danças típicas do Maranhão, como o Cacuriá, Tambor de Crioula e o Bumba-meu-boi. O grupo desenvolve oficinas e vivências de danças e ritmos, voltados para o desenvolvimento e inclusão sociocultural de crianças e jovens. Apresentam-se em diversos espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro.

³⁴ As Três Marias – Núcleo de Folguedos Brasileiros que reúne a cultura do Maranhão e outras festividades brasileiras no Rio de Janeiro. Ver em: <http://guerrilhaaberta.blogspot.com/2008/07/entrevista-com-juliana-manhes-trs.html>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2014.

³⁵ Dobrar os joelhos é um momento do ritual em que as Caixeiras fazem reverência à Corte do Império e também ao Mastro, com movimentos coreográficos na Dança das Caixeiras.

A dança se desenvolve dentro de uma estrutura de passos simples, de movimentação que se repete de forma cíclica como cada amanhecer e anoitecer do dia, que se repetem, mas nunca são iguais. De fato, a movimentação desta coreografia se dá muito mais de forma interna, a partir dos sentimentos e da significação que cada Caixeira imprime em sua própria movimentação do que no espaço externo onde se apresenta de forma singela e discreta.

Gosto de pensar os movimentos desta dança sob a forma de nuvens, como nos apresenta José Gil (2009), em seu estudo *O Movimento Total – Corpo e Dança*. Para o filósofo, os movimentos não-visíveis transmitem um sentido imediato. São aqueles movimentos que acontecem de forma discreta e imperceptível. Ou ainda:

A forma da nuvem é geralmente instável e efêmera (ou então dura na mobilidade, como o bailarino que se mantém parado). Curiosamente, as mudanças de forma são sempre constatadas retrospectivamente. Sob o nosso olhar os seus contornos atuais dão lugar a outros sem que nos apercebamos disso, ou sem que possamos seguir o processo de transformação (GIL, 2009, p.99).

A dinâmica deste momento é muito intensa e imersa numa concentração para que a coreografia que se dá juntamente com o canto, improvisado de versos e o tocar o instrumento possa ser leve como nuvem. A dança se desloca ocupando o espaço com forma e beleza. O som dos instrumentos chamam todos para abrir espaço para este momento da performance.

A Dança das Caixeiros é realizada quando termina a cerimônia de colocar cada criança do Império sentada em seu devido lugar. Elas ocupam a frente da Tribuna e se colocam lado a lado, enfileiradas. Iniciam as primeiras batidas na caixa e todas evoluem numa coreografia conjunta, andando para frente diante da Tribuna, dobrando os joelhos e recuando de costas uns três passos. Caminham para frente e, novamente, dobram os joelhos em reverência diante da Tribuna e retornam para os lugares. A Caixeira-Régia é quem puxa as primeiras estrofes e todas seguem tocando e cantando os lindos versos da cantiga: *Dança das Caixeiros*³⁶.

Dança dança folioa
Eu gosto de ver dançar
Dança para alegrar
O Divino celestial

Iniciam o passo pisando com o pé direito na frente do esquerdo e trocam, pisando com o esquerdo na frente do direito, transferindo o peso do corpo sutilmente de um lado para o outro. As Caixeiros entram no mesmo passo calmamente, oscilando de um lado a outro como

³⁶ Cantiga executada pelas Caixeiros no momento da dança. Os versos tradicionais se repetem em todas as Festas do Divino, tanto no Rio de Janeiro como no Maranhão. Muitas vezes, também surgem versos improvisados.

quem embala nos braços uma criança. Seguem neste passo mantendo o ritmo que tocam no instrumento. Cada verso é puxado por uma Caixeira e as outras respondem a estrofe.

Caixeira que está dançando
Passe a mão nos teus cabelos
Que do céu já vem caindo
Pinguinho de água de cheiro

A Caixeira-Régia se desloca do grupo sem perder o passo inicial da coreografia. Segue dançando até a frente do altar onde está a pomba do Divino. Diante dela dobra os joelhos no exato momento da virada na música. Segue dançando até onde está sentado o Imperador e seus Mordomos. Executa a mesma sequência coreográfica diante deles, sem perder o passo no tempo da música e respondendo ao verso que está sendo cantado:

Sapateia sapateia
Sapateia no tesouro
Na barra do teu vestido
Brilha prata brilha ouro

Ela volta-se em direção a Imperatriz e as Mordomas. Diante delas cumpre o mesmo ritual de dobrar os joelhos na coreografia. Volta-se para as companheiras Caixeiras e, dentre elas, escolhe a mais antiga para trocar de lugar. De frente uma para a outra se cumprimentam, executando o mesmo passo de transferência de peso de um lado para o outro e dobram os joelhos, simultaneamente, trocando reverência. Em seguida, giram no próprio eixo cada qual para o lado direito e finalizam de frente, dobrando os joelhos novamente.

Bonito eu gostei de ver
Bonito eu gostei de olhar
Minha amiga folioa
É uma rosa pra dançar

A Caixeira seguinte sai executando os mesmos passos da primeira e, assim, até que a última seja tirada para dançar. Quando puxa o canto, ela dinamiza a dança como num jogo de quem escolhe os versos, muitas vezes brincando com a Caixeira que está dançando ou elogiando seu jeito de dançar, como vemos neste verso:

Caixeira que está dançando
Dança bem não dança mal
O defeito que ela tem
De dançar não me puxar

Nesse jogo de chamar a outra para dançar, elas demonstram a intimidade que têm umas com as outras e o domínio da execução do ritual, que permite este momento de

descontração. Os versos escolhidos, muitas vezes, são elogios que fazem para a amiga ou mesmo zombaria, de forma respeitosa, com aquelas que ainda não dominam o ritual. Por exemplo:

Caixeira que está dançando
Não me pise no meu pé
Eu não quero ser chamada
Do barulho de mulher

Depois que a última Caixeira já prestou reverência diante da Tribuna, elas seguem formando uma roda. Executam o mesmo passo coreográfico, trocando um pé na frente do outro e oscilando a transferência do peso do corpo de um lado para o outro. Giram o círculo no sentido anti-horário, geralmente cantando esses versos:

Vamos por ai a andando
Ao redor dessa beleza
Pela forte luz do sol
Jesus com sua grandeza

Vamos por ai andando
Ao redor dessa beleza
Quem quiser trocar eu troco
Alegria com a tristeza

A Caixeira-Régia puxa o mesmo passo andando para trás, mudando a coreografia para girar a roda no sentido horário. Por fim, giram em torno do próprio eixo e procuram uma Caixeira para formar dupla. Ao se encontrarem, elas flexionam o joelho em reverência, girando novamente cada qual para o seu lado direito. Trocam as duplas e repetem pelo menos duas vezes essa sequência coreográfica enquanto cantam os últimos versos:

Alegria com tristeza
Não há quem queira trocar
A alegria me faz rir
Tristeza me faz chorar

Minha amiga folioa
Eu vou cantar do começo
Alegria eu tenho muito
A tristeza eu desconheço

Cada uma das Caixeiras executa exatamente a mesma célula coreográfica e deslocamento espacial. Porém, é possível visualizar a contribuição de cada uma presente no movimento, dando continuidade e transformação crescente na repetição da dança que se torna rica e interessante aos nossos olhos. Segundo Gil:

O movimento das nuvens altera as formas por surgimento e aparição, como se uma figura, um contorno, uma linha, uma crista viesse completar o que resta do desaparecimento dos traços anteriores – como se uma figura invisível virtual se atualizasse no prolongamento das que olhávamos e lá não mais estão. Estranho devir das formas cujo movimento se apreende a sua lógica – como se cada forma surgisse do caos e viesse, todavia enquadrar-se no nexos próprio da nuvem (GIL, 2009, p.100).

A dança se finaliza com cada uma ocupando um lugar no espaço diante da Tribuna da mesma forma que iniciaram o ritual. Todas caminham para frente e dobram o joelho na virada da música. Recuam uns três passos de costas e retornam para dobrar novamente os joelhos. Vão arriando as caixas no chão com as últimas pancadas em comemoração. “A gramática semântica dançada constrói incessantemente nuvens de sentido. São ‘unidades’ semânticas sempre variáveis e contínuas” (GIL, 2009, p.99).



Figura 26: Dança das Caixeiras para o Mastro
Foto: Lucio Enrico

Diante do Mastro, o momento sagrado é bem parecido. A diferença é que elas dançam num círculo ao seu redor. Rodrigues verificou, em sua pesquisa, a importância de diversas danças populares do Brasil diante do Mastro e nos acrescenta:

Estando os mastros hasteados, do espaço e do corpo, realiza-se a dança do convergir e do ampliar, numa continuada ação de circular em torno do mastro. Os atos de tocar e rodear o mastro são uniformes, porém, a expressão maior, fruto da intensidade desta relação, depende do dinamismo de cada um (RODRIGUES, 1997, p.103).

A Caixeira-Régia, da mesma forma convida para dançar a mais antiga delas. Sucessivamente, todas repetem o mesmo ritual, circulando no Mastro com deslocamento do peso no corpo. Colocam o pé direito na frente do esquerdo e vice-versa, num balanço pendular. “No entanto, como vimos, o que é próprio da nuvem de sentido é oscilar entre o gesto-signo e a forma pura das forças (que tenderia para o sentido puro e sem forma, quer dizer, para o informe, o êxtase, o pathos)” (GIL, 2009, p.102).

Cada uma percorre com a dança o entorno do Mastro e para diante da próxima. As duas dobram os joelhos, simultaneamente, em reverência à outra. Giram o círculo no sentido anti-horário e voltam de costas, girando no sentido horário. Desfazem o círculo girando em torno do próprio eixo. Formam pares e dobram os joelhos novamente. Finalizam arriando as caixas ao pé do Mastro com muitas pancadas de salve com a baqueta no instrumento, causando emoções em muitos devotos e visitantes. Para Gil (2009, p.104), “forma-se um laço entre nuvem (gesto invisível e percebido) e o gesto signo, ou seja, entre a forma das forças que transmite imediatamente o sentido e os signos intencionais que o corpo elabora”.

Envolvidos com a singela coreografia das Caixeiras, os espectadores se incluem participativos no festejo, vibram e aplaudem emocionados. Muitas moças querem aprender como é executar a dança. Neste caso, Rodrigues salienta um aspecto que devemos considerar:

A natureza coreográfica das festividades a que nos referimos não está condicionada à apreciação de um público. Trata-se de um processo em que as formas dos movimentos com suas qualidades e equilíbrio do espaço são consequências da elaboração de um conteúdo específico, de modo a revelar que o corpo e espaço estão intrincados em suas relações (RODRIGUES, 1997, p.102).

É comum ao espectador que chega à festa por curiosidade ser tomado por um sentimento de estar vivendo num espaço-tempo à parte da realidade, pois se surpreende por saber que existe, nos dias de hoje, tal evento que mobilize dias inteiros dedicados à crença e devoção. Alguns apresentam, no primeiro momento, o desejo de se inserir na manifestação, de tocar caixa, de colocar o filho para ser do Império e, passado este instante, nunca mais retornam à festa.

Por outro lado, outros se tornam público frequente da festividade, transitam nos territórios configurados pela ação performática e se desapegam do espaço-tempo cotidiano. Entram no tempo do Divino, guiados pelas horas em que estão integrados nas ações do grupo durante o ritual. Experimentam sentimentos de fé, curiosidade, pertencimento ao momento vivenciado. Tecem ligação afetiva com o rito através de memórias pessoais e sensíveis.

A performance no ritual desta festa gera um espaço de experiência entre o corpo dos atores-sociais e o corpo daqueles que o assistem e/ou participam. Manifestando nessa relação um espaço de (re)significação e integração, pois na performance as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana acabam por se desfazer, se deixam permear reciprocamente por elementos do jogo da arte e da construção da vida cotidiana.



Figura 27: Caixeiras arriando os instrumentos
Foto: Lucio Enrico

Verso Para o Divino Espírito Santo

*Meu Divino Espírito Santo
Salvador da humanidade
É a terceira pessoa
Da Santíssima Trindade*

*Meu Divino Espírito Santo
É um santo protetor
Foi ele que anunciou
O nascimento do senhor*

*Meu Divino Espírito Santo
Não me deixa padecer
Quando eu chamo no seu nome
Ele vem me socorrer*

*Meu Divino Espírito Santo
Dai-me voz dai-me paixão
Que eu quero cantar pra vós
Com gosto e satisfação*

*Meu Divino Espírito Santo
Linho branco imaculado
Eu vos peço Deus Divino
Perdoai nossos pecados*

*Caixeira de onde tu vem
Caixeira pra onde tu vai
Vou louvar Espírito Santo
Que é meu verdadeiro pai*

*(Letra de cantiga extraída
do livro CD Caixeiras do Divino
Espírito Santo de São Luís do
Maranhão)*

3 – O DIVINO E EU

A própria dinâmica agregadora do rito faz com que o público visitante queira incluir-se no ritual de forma significativa. Todo ano, muitos amigos me procuram querendo conhecer o festejo e acabam tocados pelo desejo de se envolverem no preparo que antecede a festa. Dispõe-se a ajudar na arrumação do espaço, colaborando com o preparo da comida, na organização para receber os convidados. Muitos saem gratos e emocionados com a oportunidade de servir na Festa do Divino, tomados por um sentimento de inclusão no rito. Com desejo de integrar-se à tradição, comprometem-se a retornar no ano seguinte, renovando o compromisso com o festejo do Divino. Tornam-se colaboradores na realização do ato de fé.

Desta forma, cheguei ao festejo e tornei-me colaboradora. Atualmente, faço parte de um grupo que todo ano se reúne em prol da Festa do Divino de Nova Iguaçu. Esse núcleo é formado por amigos que integram o grupo BoiDaqui³⁷ e outros de diversos lugares do Rio de Janeiro que tem o interesse comum de frequentar e conhecer as celebrações festivo-religiosas que acontecem em nossa cidade, além de compartilharmos do mesmo sentimento festeiro de ser/estar em comunidade, comemorando cada data importante com alegria e satisfação de estarmos sempre juntos.

Marcamos nossos encontros com mais ou menos dois meses de antecedência para dispor e auxiliar no preparo da festa. Organizamos arrecadação de donativos, preparamos um livro de ouro, onde cada um que assina contribui com o valor que pode e que é passado entre os amigos e amigos dos amigos. Assim, conseguimos fundos financeiros que são destinados para os gastos pesados com a festa – compra dos mantimentos para o preparo das refeições, bebidas, gás de cozinha, aluguel de cadeiras e mesas, entre outros. Fazemos campanha entre os amigos para conseguir doações de bolos confeitados para ofertar na mesa dos Impérios e mesa das Caixeiras e também ajudamos a fabricar as lembrancinhas do Divino que são distribuídas no último dia do festejo.

Esta colaboração tem sido de grande ajuda para a mestra Dona Antônia, que conta com nosso auxílio e nos tem como membros do grupo e amigos da família. Elegemos este como o nosso festejo para colaborar diretamente, pois a mestra sempre o realizou de forma solitária, contando apenas com a colaboração dos familiares e poucos recursos financeiros.

³⁷ O grupo BoiDaqui tem 11 anos de existência e é formado por amigos que tem interesse comum de pesquisar as tradições de danças e folguedos populares do Brasil. Nosso estudo é voltado especificamente para o Cavalo-Marinho, auto popular da Zona da Mata de Pernambuco - brincadeira popular que agrega encenação teatral, a dança, música e muitos personagens conhecidos por “figuras” que se apresentam tradicionalmente durante a noite de natal até o raiar do dia. Tradição que é perpetuada pelos brincantes, mestres populares que compartilham conosco dos seus valiosos saberes.

Porém, nunca deixou de realizá-lo mesmo diante de muitas dificuldades. A colaboração do grupo tem sido bem-vinda pela mestra e todos os integrantes do rito e de modo muito gratificante para nós, que recebemos em dobro no carinho e amizade que todos os devotos do Divino demonstram pela nossa presença.

Relembro, aqui, com muita gratidão minha chegada à casa do Divino, pois me emociona pensar que foi uma travessia que redirecionou meu olhar sobre religião, ampliou meu ponto de vista sobre as diversas culturas e minha própria identidade, além de me ensinar e me colocar a cada dia no estado de contemplação de quem está sempre aprendendo.

3.1 – Espaços de encruzilhadas no festejo do Divino

*Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia
(Guimarães Rosa)*

Em maio de 2005, fui convidada para conhecer a Festa do Divino Espírito Santo, em Nova Iguaçu. Alguns amigos me conduziram para o bairro distante. Atravessamos a cidade e chegamos à região, um lugar difícil de encontrar e fácil perder-se no caminho de volta. Depois de errar a direção e muito procurar, o som de tambores nos guiou por uma rua. Paramos diante de um portão. Era o número certo, pois escutávamos a música que vinha de dentro. Em cima deste portão havia um grande vaso de louça branco adornado de plantas. Ficamos diante dele sem saber se devíamos ou não entrar. Entramos sem bater.

A porta estava entreaberta. Eu nem imaginava que aquela travessia se repetiria todos os anos. Após outras atravessadas por aquele portal, aprendi o caminho e não mais corri o risco de me perder, pois compreendi que aquele é um lugar de encontros, principalmente porque, já do lado de dentro, vi que havia chegado numa encruzilhada. Muitas pessoas que ali chegaram atravessaram cidades, bairros, ruas e passaram muito tempo na vida para ali retornar, ou como eu, para ali chegar.

Compreendo as encruzilhadas como espaços simbólicos que desde sempre, aprendemos a respeitar ou temer por conta dos tantos mistérios que nelas se apresentam. Ali, nos vemos no centro do mundo, num cruzamento por onde passam todos, por onde tudo passa. Onde enfrentamos as cruzadas do dia a dia, que muitas vezes nos travam sem nos deixar andar para frente ou para trás, mas também nos aponta a luz no fim do túnel. A encruzilhada traz reflexões sobre decisões e escolhas e, ainda, qual caminho devemos seguir. Nem sempre sabemos aonde vai nos levar, pois nela pisamos no exato momento que deixamos o caminho que ficará para trás. Os dois caminhos ali entrepostos modificando a

dinâmica de nossas vidas. Nela é o lugar dos encontros. Encontro entre dois caminhos que se atravessam e nunca mais serão os mesmos.

Nas tradições de muitos povos, a encruzilhada é considerada lugar sagrado, onde habitam seres invisíveis, deuses que observam o transeunte a decidir o caminho que irá seguir. Na mitologia dos deuses africanos, o senhor dos caminhos é Ogum, orixá do ferro. Ele tem a função de remover todos os obstáculos que se ponham no caminho. Já o dono da encruzilhada e da bifurcação é Exu. Esse é aquele que comunica, transporta oferendas, retribui axé³⁸. É o mensageiro dos orixás para os homens e dos homens para os orixás.

As encruzilhadas na religião aparecem, sobretudo, como espaço simbólico para representar o encontro vibratório entre energias divinas, mesmo quando nas encruzilhadas são ofertados os despachos – velas, flores, comidas e bebidas. São ali depositados não somente o material, mas a fé, a crença que move o devoto, com seu próprio corpo presente no intuito de interceder por algo que não está fora e, sim, no interior de cada um. É o corpo limiar que se dispõe na encruzilhada entre o sagrado e o profano. O corpo que se move, canta, dança, recria sua história ou como nos aponta Ligiéro (2011), “restaurando um comportamento ancestral africano”.

A encruzilhada nem sempre está diretamente relacionada aos espaços da rua. Também encontramos a força desta representação presente nos nomes de muitas entidades. Na Umbanda, por exemplo, o Caboclo das Sete Encruzilhadas é a denominação da entidade espiritual que fundou a Umbanda³⁹. Entre as muitas histórias da tradição oral que ouvi contar sobre esta entidade, uma delas é que este Caboclo pertence à falange de Ogum e, sob a irradiação da Virgem Maria, desempenha uma missão ordenada por Jesus.

Outra história que apreendi é que o ponto simbólico que este Caboclo risca no chão representa uma flecha atravessando um coração, de baixo para cima. A flecha significa direção; o coração é o sentimento. Os dois, juntos, significam a orientação dos sentimentos para o alto, para Deus. O símbolo da encruzilhada também se testifica nos mistérios da paixão e morte, onde “em cruz ilharam” Jesus. O Deus filho sofreu e morreu para continuar vivendo no coração de cada cristão.

³⁸ Axé, na língua iorubá, significa poder, energia ou força presente em cada ser ou em cada coisa. Nas religiões afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada dos orixás. O axé pode ser representado por um objeto ou um ser que será carregado com a energia dos espíritos homenageados em um ritual religioso. Dentro e fora do contexto religioso, axé é uma saudação utilizada para desejar votos de felicidade e boas energias. Ver em: <http://www.significados.com.br>. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

³⁹ Segundo Trindade (1991), a manifestação do Caboclo das Sete Encruzilhadas no médium Zélio de Moraes é o marco mais importante para o movimento umbandista, visto que foi esta entidade que pela primeira vez anunciou a Umbanda como religião.

As religiões se atravessam e se reorganizam de acordo com a dinâmica social de cada realidade e sofrem adaptações através dos tempos. Com isso, compartilham dos mesmos saberes populares, ainda que apropriados de formas diversas. No Maranhão, por exemplo, mesmo nas casas mais tradicionais fundadas por africanos, como é o caso da casa das Minas e da Casa de Nagô que, segundo Mundicarmo Ferreti (2008), encontra-se o cruzamento desses saberes presentes em festas, em devoção ao Divino Espírito Santo, assim como festa em homenagens a entidades da Umbanda, como os Pretos Velhos e Caboclos.

A porta por onde entrei foi na casa de fundamento de Candomblé e tradição de Tambor de Mina, o Ilê de Iansã e Obaluaiê, residência de Dona Antônia. Essa festa representa para muitos maranhenses um espaço de encontro. Encontro de amigos que não se viam há muitos anos ou se veem apenas nesta data ou daqueles que se reencontraram com sua própria tradição e fizeram novas amizades. Alguns não se viam desde a infância e tornaram a se encontrar neste espaço.

Muitos desses devotos reataram os laços de crença no Divino Espírito Santo deixados na terra natal, enquanto outros se encontraram com o Divino aqui e, hoje, o homenageiam com rito e festa e contribuem com o fortalecimento da comunidade maranhense. Esses chegaram à cidade do Rio de Janeiro na década de 60 e se reúnem a cada ano nas três festividades do Divino realizadas aqui, nas brincadeiras de Bumba-meu-boi em homenagem a São João e nos toques de Tambor de Crioula para São Benedito, apresentando, assim, suas tradições e costumes, integrando o calendário festivo de eventos culturais e festas da cidade.

3.1.1- Casa de seres Encantados

Nesta casa acontece o encontro entre o ritual e a performance que agregam muitos curiosos, pesquisadores da cultura do povo, público que se encanta com a habilidade das Caixeiras do Divino que cantam, dançam e batucam seus tambores com fé e amor neste culto ancestral. Aqui, Ligiéro (2011, p.134) nos propõe que, ao tratarmos de performances de origem afro-brasileira, não devemos estudá-las de formas separadas, pois nos cultos de matrizes africanas o *batucar-cantar-dançar* seriam um *continuum*. O autor, em seus estudos:

Aponta que, em quase todas as religiões africanas, os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. (...) Nesses espaços, os devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais. (LIGIÉRO, 2011, p. 134).

E nos acrescenta:

(...) quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dança seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*kinenga*) da vida. “Batucar-tocar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos” (LIGIÉRO, 2011, p.134–135).

O culto contempla tanto aqueles que têm sua fé no Catolicismo representado pelo Divino Espírito Santo, como também os filhos de fé na Umbanda e do Candomblé, além do “povo do santo” (FERRETI, 2008), como são chamados os filhos da tradição do Tambor de Mina presente na história do povo maranhense.

As devoções se encontram neste cruzamento, se fazendo presentes no festejo, contemplando desta forma a todos que querem celebrar independente de sua crença, pois, como diz uma entidade religiosa da casa, “Festa do Divino é realizada com fé, amor e caridade, onde compartilhamos com aqueles que mais necessitam o pouco do que temos, seja o alimento da vida, seja o alimento da alma. Sem fazer qualquer distinção estamos todos entre irmãos”.⁴⁰

Este é outro momento de encontro importante, quando as entidades religiosas da casa, que se apresentam por Encantados, chegam à festa para saudar todos os presentes, trazendo luz, firmeza e fé a todos que creem nestas devoções. Segundo relatos de Ferreti:

No Maranhão, o termo encantado é utilizado nos terreiros de mina, tanto nos fundados por africanos, como a Casa das Minas, quanto nos mais novos e sincréticos, e é também utilizado nos salões de curadores e pajés. Refere-se a seres espirituais africanos (voduns e orixás) e não africanos recebidos em transe mediúnico nos terreiros, que não podem ser observados diretamente, mas que se afirma poderem ser vistos, ouvidos em sonho ou por pessoas dotadas de poderes especiais, e podem ser observados por todos, quando incorporados (FERRETTI, 2008, p.07).

Neste terreiro, os Encantados que chegam em terra são pertencentes à linha da família de Seu Légua Bogi. Com ele também vem todos os outros para festejar. Eles permanecem na festa durante horas e, às vezes, varam de um dia ao outro, contando histórias, dão consulta, atendem desejos, são mensageiros levando oferendas e pedidos ao mundo astral. Alguns apreciam bebidas e fumam cigarros ou charutos, às vezes até causando confusões para conseguirem esses agrados, como nos aponta a autora:

⁴⁰ Palavras de Seu Légua Bogi.

Nos terreiros maranhenses os encantados são frequentemente comparados aos "anjos de guarda". São protetores dos homens ("pecadores"), dotados de poderes especiais, que estão abaixo de Deus e dos santos. Mas, ao contrário dos "anjos de guarda", podem castigar severamente seus protegidos. Afirma-se, em São Luís, que eles nunca levam propriamente as pessoas ao mal, embora possam levá-las a comportamentos desaprovados socialmente, pois muitos são alcoólatras, violentos, irreverentes e, quando incorporados, podem beber muito, brigar ou tomar atitudes inconvenientes, o que geralmente ocorre depois dos rituais (FERRETTI, 2008, p.07).

Os Encantados que permanecem até o findar da Festa do Divino Espírito Santo, muitas vezes, auxiliam no desenvolvimento dos rituais, apadrinham as crianças e protegem o ambiente de todo e qualquer mal que possa ali se apresentar. Tive a oportunidade de presenciar algumas Caixeiras do Divino incorporadas com seus guias espirituais. Mesmo nesse transe, elas continuaram executando o ritual, tocando caixa e cantando.

É curioso que, do mesmo modo discreto que os Encantados chegam, muitas vezes não percebemos e eles já se foram. Alguns chegam quando os médiuns atravessam por uma porta e, da mesma forma, às vezes vão embora. Em outros visualizamos a transformação corporal do médium no momento de aproximação da entidade. Rodrigues (1997, p.98) aqui nos fala que “os espaços da travessia são as portas e porteiras – que delimitam os espaços da casa – e as encruzilhadas – onde se encontram caminhos”.

Miramos estes espaços presentes em todos os lugares simbólicos onde o ritual e a performance se configuram, desde as portas e janelas da casa até os espaços de travessias de um lugar a outro. Visualizamos, assim que adentramos o barracão, um altar do Divino que centraliza o ritual. Noutro canto da casa tem mais um altar, iluminado com imagens de entidades da Umbanda. Ouvimos dizer que numa das portas fechadas, onde só Dona Antônia e poucos filhos-de-santo da casa podem entrar. É o espaço onde são zelados os fundamentos do Tambor de Mina. No quintal em frente ao barracão observamos, assim que atravessamos o portal, que têm duas casinhas com pontos firmados: de um lado uma de Exu e, do outro lado, a de Ogum, representando a linha do Candomblé.

O ritual se inicia pelos espaços da travessia, onde se acendem as velas firmando os pontos de luz. As portas, porteiras e as encruzilhadas são lugares que delimitam os cantos da casa. A esses ambientes se associam o equilíbrio e harmonia. Segundo Rodrigues (1997), é a moradia do guardião da casa, ou seja, das entidades firmadas na casa⁴¹.

⁴¹ Segundo Rodrigues (1997), no Candomblé e na Umbanda o orixá ou entidade Exu é firmado nas entradas, tendo função de proteger os terreiros.

Dona Antônia nos relata sua trajetória e os cruzamentos religiosos que circundam o lugar. Ela recebeu de herança de sua mãe o zelo pelas coisas do Divino e as obrigações religiosas, mas foi ao mudar-se para o Rio de Janeiro, no fim da década de 1950, que lhe foi cobrado espiritualmente pela entidade que a acompanha e às vezes incorpora durante as festividades; o Caboclo Seu Léguas. Este pediu que ela construísse um barracão com os fundamentos do Candomblé e também de Tambor de Mina para trabalhar em benefício da saúde de sua mãe e outros. Assim, ela segue com seu calendário religioso, cumprindo as obrigações e devoções das duas linhas espirituais que se encontram na sua casa. Relatou-nos, ainda, que ao fundar seu barracão também chegaram as entidades da linha da Umbanda e muitas delas se assemelham com as vibrações das entidades do Tambor de Mina.

Sobre a fusão de saberes religiosos, Ferretti (1991) nos apresenta em sua pesquisa sobre as tradições populares do Maranhão alguns exemplos de casas mais tradicionais fundadas por africanos, como é o caso da Casa das Minas e da Casa de Nagô⁴², como também outras casas onde verificamos existir o cruzamento desses saberes nas festas em devoção ao Divino Espírito Santo, assim como em homenagens a entidades da Umbanda, como os Pretos Velhos⁴³. Segundo a autora:

Os terreiros maranhenses realizam a "Festa do Divino" por devoção ao Espírito Santo e para homenagear uma entidade espiritual da casa (Nochê Sepazim, na Casa das Minas; Dom Luís, no Terreiro de Iemanjá). Realizam também brincadeiras de "Bumba-boi" para agradar entidades caboclas da Mina (como Preto Velho, na Casa de Nagô e na casa de Mariinha; Legua-Bogi, no Terreiro de Iemanjá), organizam "Tambor de Crioula" para homenagear o vodum Averequete, sincretizado com São Benedito, e, no dia 13 de maio, para homenagear entidades recebidas em terreiros de Mina, Mata e Cura, como: Chica Baiana (no terreiro de Lincoln) e Preto Velho de Holanda (no de Mariinha). Nos rituais de Cura (Pajelança), realizados em terreiros de Mina da capital maranhense mesmo quando há uma preocupação em manter separadas a Mina e a Cura, são invocadas muitas entidades que "navegam nas duas águas": doces (Cura) e salgadas (Mina) e são também invocadas entidades do Terecô (da Mata). Como exemplo de encantado antigo que vem na Cura, Mina, Terecô e, atualmente, também, na Umbanda maranhense, pode ser citado o Caboclo da Bandeira ou João da Mata. Mas, nos terreiros do Maranhão, existem também entidades que só se manifestam em uma daquelas denominações religiosas, daí porque quando surge em outra denominação uma entidade com o nome de uma daquelas se explica que elas têm o mesmo nome, mas são entidades diferentes (FERRETTI, 2008, p.34).

⁴² São Luís do Maranhão possui duas veneráveis casas matrizes de Tambor de Mina, religião de base afro-brasileira: a Casa das Minas e a Casa Nagô. A primeira cultua apenas os voduns (termo que designa divindades africanas). A segunda cultua também os orixás, encantados e caboclos. A Casa de Nagô deu origem a inúmeros terreiros que difundiram a encantaria por toda a ilha de São Luís. (PRANDI, 2005, p.3-4).

⁴³ O Preto Velho na Umbanda é uma entidade espiritual que está associada aos ancestrais africanos.

Outras travessias são aquelas que nos conduzem de um lado a outro da casa. No barracão – espaço que centraliza todos os rituais da casa – temos a porta de entrada, que leva para lugares diferentes da casa. Ali, visualizamos um altar com entidades da Umbanda. Em outro extremo temos a porta que dá acesso à cozinha, espaço onde somente as responsáveis pelo preparo do alimento que será servido podem permanecer. A comida, inclusive, é servida para os visitantes através da janela, onde nos colocamos em fila para receber a refeição. Nesta janela me debrucei muitas vezes para ouvir as histórias de Lucia, Benedita e Joana, mulheres que estão na função da cozinha.

Sempre as vi naquele lugar, ano após ano as encontro ali no mesmo espaço cumprindo a função de cozinheiras do banquete real. Um dia, perguntei se elas eram irmãs, por conta de



Figura 28: Lucia, Benedita, Joana, Diana e Renato preparando o banquete
Foto: Ratão Diniz

uma curiosa semelhança que sempre acho que os maranhenses têm uns com os outros. E para a minha surpresa, Benedita e Joana me disseram que se conheceram ali e pouco sabem sobre a vida da outra. Somente se encontram na cozinha todo ano durante a Festa do Divino. Nem mesmo

sabem o endereço uma da outra. Elas são maranhenses que frequentam esta festividade há muitos anos.

Uma delas chegou aqui trazida por um parente que já faleceu. A outra veio porque escutava falarem, que num bairro ali perto, existia Festa do Divino e sua mãe tinha sido uma Caixeira. Ela veio por saudade da mãe e da infância na terra natal. Na casa de Dona Antônia, as duas chegaram e foram bem recebidas por todos e pelas entidades espirituais. Lucia contou-nos que veio à casa porque, certa vez, lá no Maranhão, conheceu Seu Légua Bogi presente no corpo de outro médium. Muitos anos depois quando chegou a esta casa, o mesmo Légua Bogi, com a médium Dona Antônia, a reconheceu. Fato muito significativo para a devota, que desde então é frequentadora do culto e, todo ano, participa como colaboradora na

cozinha. Esse encontro foi há anos. Todos os filhos pequenos já cresceram e ela nunca deixou de frequentar a festa.

Pertencer a esta coletividade é muito importante para essas devotas. São mulheres que só visualizamos com lenços na cabeça e de trás do balcão ou através da janela. Seus corpos enquadrados nestas molduras espaciais. Para Rodrigues, “os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas numa interligação costurada em atos rituais. O corpo unido ao espaço é fruto de um caminho que conduz o homem à sua própria inteireza” (RODRIGUES, 2007, p.96).

Outro espaço importante é a Tribuna, que é delimitado apenas para as crianças que representam o Império do Divino. Depois de ocuparem este lugar, elas se tornam eternos Impérios do Divino e todo ano retornam para participar dos ritos. Principalmente no dia da derrubada do Mastro. Assim, perpetuam este cíclico rito que os mantém atados na tradição.

Na festa são as crianças que ocupam o lugar mais nobre, em torno do altar do Divino, em suas cadeiras adornadas de símbolos imperiais, onde são contemplados por todos. Transbordam a alegria de serem devotos do Divino que, desde pequenos, carregam no coração a fé a esperança e a caridade. Quando saem em cortejo para a rua, atravessam por um tapete vermelho que representa a travessia da nobreza. São nobres por representarem a esperança de continuidade do rito religioso.

Todos os envolvidos no culto ao Divino Espírito Santo têm função determinante na dinâmica de manutenção e (re)significação desta expressão cultural se encontram e transitam nas encruzilhadas simbólicas, onde cada um se insere com sua contribuição no fortalecimento do ritual, além de enriquecer com suas experiências vindas de vários outros lugares e caminhos percorridos que se fundem ao festejo.

3.2 - Do Espiritual no toque das Caixeiras: Colorindo a Divina Festa

No segundo ano em que retornei ao local do festejo, decidi chegar um dia antes do levantamento do Mastro. Apresentei para a dona da casa minha vontade de participar, ajudando no que fosse necessário. Queria me sentir incluída nas etapas do festejo para entender melhor o significado do evento para os devotos. Mais do que isso, queria ver a festa se configurar diante dos meus olhos, ganhando cores e formas e ofertar minha contribuição.

Fui guiada pela música que, durante o ano que passou, soava vez em quando em meus ouvidos. Teimava em se repetir, às vezes, num único versinho que eu havia registrado na memória e outras misturadas em várias partes de cantigas que eu já não lembrava como

cantar. A música e as cores da festa marcaram fortemente minha memória e me convidavam a um passeio pelo tempo do Divino.

Percorri novamente os caminhos do bairro em Nova Iguaçu, seguindo o rumo certo da minha intuição. Sem me perder, pude perceber que o lugar possui muitos terreiros de Umbanda e Candomblé. Algumas vezes quase entrei na casa errada por ser tudo muito parecido. Lembrava-me o que distinguia o endereço do Divino das demais residências: o rio que corre bem na frente da casa. O nome da rua, Mearim, eu sabia ser o nome de um rio que banha o estado do Maranhão. Coincidência ou não, uma grande orientação na minha travessia. Andava por um interior da cidade grande, avistando o céu azul, casinhas simples, matos e poeira e a cor avermelhada da tarde. No fim da minha procura estava o rio que me remeteu a trechos do conto “sequência”⁴⁴ de Guimarães Rosa:

Aí, subia também ao morro, de onde muito se enxergava: antes das portas do longe, as colinas convalares – e um rio, em suas baixadas, em sua várzea empalmeirada. O rio, liso e brilhante, de movimentos invisíveis. Como cortando o mundo em dois, no caminho se atravessava – sem som (ROSA, 1968, p.116).

As cores que visualizei nesse trajeto enquanto pensava na música, que é a arte produzida pelas Caixas do Divino, também me remeteram a uma pintura em total harmonia com o ambiente. A arte ocupando e iluminando este local que pouco encontra espectadores para contemplá-la. Imaginei que o som que ecoa para além-muros da casa dá ritmo ao curso do rio, vibra de algum modo na dinâmica local dos que moram circunvizinhos. Pensando na harmonia das cores e som, me reporto ao pensamento de Wassily Kandinsky (1996) que em suas obras associou as cores aos sons, chegando a afirmar que ao, ver cor, ouvia música. Segundo o artista:

Com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla, o olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto o artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.

É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde.

Chamaremos essa base de *Princípio da Necessidade Interior* (KANDINSKY, 1996, p.68).

Tecendo, deste modo, relações com a arte das Caixas do Divino, que cantam versos e tocam seus instrumentos, conduzindo este rito num ato de fé e devoção, a primeira etapa

⁴⁴ Sequência é um dos contos que mais gosto do livro *Primeiras histórias*, de João Guimarães Rosa (1968).

deste festejo se configura como numa pintura, ganhando matizes em cores simbólicas à medida que agrega cada um dos elementos cênicos que compõem o ritual.

As Caixeiras conduzem com arte e devoção o culto ao Divino Espírito Santo, dando passagem à bandeira real que segue hasteada à frente do cortejo ancestral e carregam, com elas, os valores centrais que se apresentam neste culto de fé, desde o levantamento do Mastro até o dia de sua derrubada. Preenchem a visualidade da festa com os elementos simbólicos pertencentes a cada etapa, através da significação que cada um traz ao ritual. Apresentam seus dons musicais, tocando, cantando, tirando versos improvisados e transmitindo esses ensinamentos às crianças que chegam para integrar a corte da ancestralidade. Cumprem o papel de Caixeiras da Guia, matizando com as vozes veladas em cada alvorada.

Atualizam deste modo, os laços com o Divino a cada ciclo que se renova, no amor e devoção que estas sentem pela tradição e na preservação desta rica cultura, desvelando a autêntica carga espiritual que as motiva neste compromisso. De acordo com Kandinsky (1996, p.59), “todo aquele que mergulhar nas profundezas da sua arte, à procura de tesouros invisíveis, trabalha para elevar esta pirâmide espiritual, que alcançará o céu”.

3.2.1- A morada do Divino

*“Quando eu cheguei nesta casa.
Cravo e rosa se reacendeu
Foi o manto da senhora que da janela
estendeu”.*

Chegando à casa da festa encontrei outros amigos que foram ajudar. Não imaginávamos encontrar o local como se estivesse desativado, cheio de restos de obra de construção, parede descascada, móveis quebrados e entulhados e lâmpadas queimadas. Imaginávamos um lugar imponente, como havíamos conhecido no ano anterior. Ao olharmos o espaço do quintal onde o ritual aconteceu, pareceu-nos que tudo havia desaparecido ou que já não acontecia a mesma celebração naquele lugar, principalmente porque já era véspera da festa.

A dona da casa, tranquila, nos disse que todo ano era assim e tudo aconteceria a seu tempo. Compartilhando em outro espaço-tempo do sentimento de Kandinsky (1996), no qual salientava que “toda obra de arte é filha do tempo e, muitas vezes mãe dos nossos sentimentos”. Buscando referências de outras festividades, podemos compreender a dinâmica do tempo desta expressão popular:

O tempo do Divino costuma ser demarcado em todos os lugares em que é realizado. D. Daria Tavares Souza, hoje 72 anos, caixeira em São Luís, conta que sua mãe tinha sua própria caixa, que, guardava dependurada no madeiramento do telhado de sua casa. Aproximando-se do final da quaresma, retirava a de lá, limpava-a com cuidado e, no sábado de Aleluia ao meio-dia em ponto, dava três pancadas em sua pele. Com aquele som ela abria o tempo do Divino em seu instrumento (BARBOSA, 1997, p.3).

De fato, como nos contou Dona Antônia, as atividades do terreiro já não são tão frequentes como antigamente, mas a devoção ao Divino, essa nunca irá lhe faltar. “Porque essa devoção é um dom, presente dado por Deus. Esse conhecimento é arte. A arte de bater caixa em louvor ao Divino.” Para melhor explicar, ela versou:

“Meu Divino Espírito Santo,
Três coisas vou lhe pedir:
Saúde, felicidade, graças para vos servir”.

O espaço onde se realiza a Festa do Divino estava bem desorganizado, sem cores, diferente do ano anterior. Percebi naqueles tons de cinza que tínhamos muito para contribuir na realização da festa. Propusemo-nos acompanhar o festejo do início ao fim, desde a arrumação do espaço até as tarefas da cozinha. Como pesquisadora, queria conhecer a tradição do lado de dentro, como quem participa das etapas e sente na alma toda a devoção para, quem sabe, ter a compreensão de como construir um percurso de interlocução teórica com base nas relações que cercam a expressão artística desses atores sociais em vários outros segmentos de sua cultura, como salienta Geertz (2006).

O sentimento que um indivíduo, ou, o que é mais crítico, já que nenhum homem é uma ilha e sim parte de um todo, o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que se organizam sua vida prática cotidiana. Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – têm, como uma de suas funções principais, buscarem um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação. Mais que a paixão sexual e o contato com o sagrado, outros dois assuntos sobre os quais, mesmo quando necessário, também é difícil falar, não podemos deixar que o confronto com os objetos estéticos flutue, opaco e hermético, fora do curso normal da vida social. Eles exigem que os assimilamos (GEERTZ, 2006, p.144-145).

Ajudamos na limpeza do teto ao chão do barracão. Neste mesmo espaço onde estava instaurada a Tribuna, no ano anterior havíamos participado do grande festejo para a realeza do Divino. Comoveu-nos contemplar as crianças vestidas com suas ricas indumentárias e o Divino Espírito Santo presente na fé, no canto, na dança e no alimento consagrado e

compartilhado. Os objetos simbólicos surgiram no revirar os guardados. As caixas do Divino estavam empilhadas num canto do barracão, empoeiradas e desafinadas. Limpamos e colocamos no sol. Agora, estavam apresentáveis como componentes importantes da festa em suas cores divinais: vermelho e branco.

Outros elementos significativos surgiram na arrumação. O Mastaréu com o desenho da pomba branca, peça de fundamental importância no imenso Mastro que é fincado no quintal; as bandeiras vermelhas e brancas que estavam guardadas com muito cuidado em outro recipiente; a figura da pomba branca e a sagrada coroa – conhecida como Santa Crôa – surgiram em meio a outras imagens de santos, caboclos e orixás, harmonizados com as cores sincréticas que permeiam a manifestação.

Desta forma, o espaço cênico vai se constituindo diante de nossos olhos como numa tela, que aos poucos vamos ajudando a pincelar, escolhendo com cuidado a harmonia das cores, cada objeto contendo suas significações na importância desta composição. Refletimos sobre a arte das coisas mais genuínas, como exemplo as que surgem atreladas a um fazer cotidiano e que, muitas vezes, estão diante dos nossos olhos, mas não visualizamos por estarmos mergulhados na superficialidade e banalidade que a todo o momento nos chegam através dos meios de consumo que nos entretêm e, até mesmo, desviam nossa atenção daquilo que é verdadeiramente belo.

O que Kandinsky (1996) chamou de “Princípio da Necessidade Interior”, de certo modo, nos remete a esse encontro com as Caixeiras e a configuração das cores e do som presentes na Festa do Divino:

A finalidade geral das obras entre si que, em vez de ter diminuído, foi reforçada no decorrer de milênios, não reside na casca das coisas, mas na raiz das raízes, no conteúdo místico da arte. A vinculação a uma “escola”, a busca da “tendência”, a pretensão de querer a todo custo encontrar numa obra “regras” e certos meios de expressão peculiares de uma época, só nos podem desorientar, levar à incompreensão, ao obscurantismo e, enfim, reduzir-nos ao silêncio. O artista deve ser cego em face da forma “reconhecida” ou não, como também deve ser surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da Necessidade Interior. Então, ele poderá servir-se impunemente de todos os métodos, mesmo daqueles que são proibidos. Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística que constitui o elemento essencial de uma obra. Todos os procedimentos são sagrados se são interiormente necessários (KANDINSKY, 1996, p.86).

Para Kandinsky (1996, p.86), “só desta forma é que a arte se colocará ao “serviço do divino”. Reforçando a ideia de que “essa devoção é um dom, presente dado por Deus, e esse

conhecimento é arte. A arte de bater caixa em louvor ao Divino”.⁴⁵ Onde se separa e onde se encontra a arte e o ritual. Nesse espaço liminar o sagrado está presente.



Figura 29: Barracão antes da arrumação
Foto: Lucio Enrico



Figura 30: Barracão depois da arrumação
Foto: Carlaile Rodrigues

É chegado o momento mais esperado do dia: a busca pelo Mastro. Saímos ao entardecer, acompanhando a comitiva formada por Dona Antônia, pelo filho da mestra e outro companheiro que seguia na direção do caminhão. Partimos em busca do Mastro, elemento principal da festa. Contemplados com uma linda luz no fim da tarde, percorremos imensa área verde. Depois de atravessar plantações e plantações de eucaliptos, paramos. Contemplamos por um tempo o por do sol. Tempo se esgotava. Dona Antônia nos explicou que o ritual de encontrar o Mastro para o Divino só pode ser realizado antes da alvorada, ou seja, antes das seis horas da tarde, como aprendeu nos costumes da tradição.

Encontrar a árvore ideal seria muita sorte com o pouco tempo que restava. Contávamos com a sorte e ajuda divina. Adentramos na mata. Dona Antônia foi à frente para abrir caminho e dar início ao ritual. Num canto, ao pé de uma árvore, acendeu uma vela e se pôs a rezar, pedindo licença ao povo da mata. Os homens se enveredaram rapidamente até desaparecerem, no escurecido da tarde e no verde da mata.

Em menos de cinco minutos assistimos ao espetáculo de um imenso tronco de eucalipto desmoronando em câmera lenta. Saímos rapidamente da mata carregando o pesado tronco de árvore e muitas folhas de eucalipto. “A busca, a investigação da verdade das pessoas, da ciranda humana à volta de todos e que poucos enxergam. E sua tradução em gestos autênticos, ritmos, cores e desenhos de um novo espaço por corpos suarentos e expressivos” (RODRIGUES, 1997, p.10).

⁴⁵ Palavras da mestra Dona Antônia, já citadas anteriormente.

No dia seguinte chegamos cedo. Sabíamos que tínhamos muito a fazer antes da festa começar. Não havia muitos para ajudar no preparo do festejo. Preocupou-nos imaginar como Dona Antônia conseguia se organizar e cumprir com este compromisso com a ajuda de poucos. A resposta chegou logo. A mestra não está sozinha no seu festejo. Foram chegando reforços maranhenses.



Figura 31: Busca do Mastro
Foto: Lucio Enrico

Com ela estão outras Caixeiras que se reúnem formando uma irmandade no fazer de cada festividade que, juntas, realizam nesta cidade. São outras maranhenses que também migraram para o Rio de Janeiro há mais de 50 anos, trazendo com elas as tradições e costumes herdados de seus ancestrais e que, aqui, estreitaram laços híbridos de adaptação ao dar continuidade aos seus ritos religiosos. Essas tradições se emaranharam nas tessituras sociais da cidade, integrando-se aos contextos locais, enriquecendo, desta forma, este cenário com cultura, arte, festa e devoção.

A comunidade maranhense festeja também outras tradições, como a festa do Bumba-meu-boi, no bairro Parada de Lucas; a brincadeira do Cacuriá, realizada pela “Companhia Mariocas”, na Lapa, Centro do Rio de Janeiro; o Tambor de Crioula, do grupo “As Três Marias”, de Santa Teresa, bairro da capital fluminense, além de realizarem as Festas do Divino Espírito Santo na Ilha do Governador e Seropédica. É uma irmandade que fortalece os laços a cada ciclo festivo.

A festa, para além do cumprimento de promessas, também valoriza o sentimento de solidariedade que se apresenta nas ações dos participantes. Todos contribuem com o que podem. Da mesma forma, as festeiras ajudam os amigos que participam, dando hospedagem,

alimentação durante todos os dias do ciclo e, algumas vezes, até o dinheiro do transporte. Geralmente, os devotos se deslocam de grandes distâncias, por isso acabam ficando por semanas na casa da festa, trabalhando em prol da realização do rito.

Cada Caixeira comanda a sua festa e ajuda no cumprir da festividade das outras. Festejam através da musicalidade, colorindo com o tocar de suas caixas no ritmo versado. Mergulhadas nas profundezas desta arte, na devoção e fé do ofício que lhes foi herdado.

3.2.2 – O Som e as Cores do Divino em Festa

“Nas horas de Deus amém.
Nas horas de Deus será.
Já está chegando a hora
Do mastro nós levantar”

O som das caixas ecoou abrindo o ciclo do Divino. No tempo desta festividade, o sagrado toma o espaço fazendo os deslocamentos convergirem em formas cíclicas. As vozes



metálicas e afinadas das mulheres versavam emocionadas por mais um ano de devoção. Neste momento, deixam de ser cozinheiras, donas de casa, senhoras simples do cotidiano. Assumem o comando da festa, são protagonistas e, a elas, cabem os papéis de maior importância na cena.

Figura 32: Mastro
Foto: Lucio Enrico

O canto se dá de forma hierárquica, ou seja, a Caixeira-Régia sempre puxa o primeiro verso da ladainha e segue nessa ordem até a Caixeira mais nova. Cada uma entoava o seu verso. Vão repetindo de forma cíclica até esgotar na memória. O instrumento amparado na lateral do quadril torna-se a extensão do próprio corpo.

“Vinde meu Espírito Santo
Todo coberto de véu
Sua festa está começando
Venha descendo do céu

Meu Divino Espírito Santo
Onde vós tava escondido
Lá no céu atrás das nuvens
Seja bem aparecido

As portas do céu se abriram
O pombo branco avoou
Sentou pra ser festejado
Na festa do imperador

Já chegou Espírito Santo
Que viemos festejar
Perante suas caixeiros
Ele pousou no altar”.

Elas se enfileiram num cortejo. O vermelho e branco de suas vestimentas compoem com os enfeites femininos adornados nos instrumentos saltam-nos aos olhos. A música ecoa, conduzindo o público até o lado de fora da casa, onde levantaremos o Mastro. Toda movimentação, a música, a disposição espacial no pequeno espaço do quintal estavam em perfeita harmonia. Compactuando do mesmo sentimento de Antonie Compagnon⁴⁶ (2010), quando este nos fala que, em Kandinsky, “cores e formas independentemente da natureza e do símbolo, pertencem a uma rede de correspondências espirituais”.

Podemos visualizar as cores deste cortejo como numa pintura em movimento e a música preenchendo o ambiente num crescente como a tinta brilhante e molhada que ainda escorre pelo quadro. Compagnon continua:

Luta dos sons, equilíbrio perdido, “princípios” invertidos, bater inopinado de tambores, grande questões, aspirações sem finalidade visível, impulsos na aparência incoerentes, cadeias rompidas, laços desfeitos, reatados em um só contraste e contradições, eis nossa harmonia. A composição que se baseia nessa harmonia é uma concordância de formas coloridas e desenhadas que, como tais, têm uma existência independente, provindo da necessidade interior e constituindo, na comunidade que dela resulta um todo chamado quadro (COMPAGNON, 2010, p.72).

A música evoca as cores através dos versos. O Mastro é solenemente levantado pelos braços dos homens, enquanto mulheres rezam, cantam. Para nós, este momento significou muito mais do que uma pesquisa ou mera observação do evento, pois nos conduziu a reflexões sobre o conhecimento que a arte pode nos trazer. Cézanne, segundo Kandinsky, procurava nas formas exteriores o conteúdo do interior. “Tratou os objetos como tratou o homem, pois tinha o dom de descobrir a vida interior em tudo. Captura-os e entrega-os à cor.

⁴⁶ Compagnon (2010) nos apresenta reflexões a cerca da modernidade e os elementos que dela fazem parte em sua obra *Os cinco paradoxos da modernidade*.

Recebem dela a vida – uma vida interior – e uma nota essencialmente pictórica” (KANDINSKY, 1996, p.50).

Depois de batizado, as crianças do Império e as Caixeiras circulam o Mastro por três vezes, no sentido anti-horário, afastam-se e continuam cantando até o final de seu levantamento. Em seguida, canta-se a “Nossa Senhora da Guia”, música que está ligada a compreensão de um de seus significados. Por sua altura, ele pode ser visto de longe e, assim, guiar a todos que procuram ou queiram se aproximar da Festa do Divino. “Os devotos consideram que o Mastro é a morada do Divino durante a festa” (BARBOSA, 2006, p.34).

“Nossa Senhora da Guia
Tá com a frente para o mar
Para ver seu bento filho
Quando vem de Portugal

Nossa Senhora da Guia
Me empreste vossa coroa
Meu Divino Espírito Santo
Que vem vindo de Lisboa

Meu coração tava triste
Mas agora se alegrou
O mastro do Espírito Santo
Agora aqui chegou“

O céu da tarde, matizado em tons vermelho e rosa sobre as nuvens e o fundo azulado, recebe em sua composição a imagem do Mastro levantado com seus adornos coloridos. A Dança das Caixeiras se inicia em torno do Mastro. Elas circulam numa ciranda, girando em torno dele, preenchendo com cores brancas e vermelhas a composição. Ritualizam com passos coreografados e toques musicais bem elaborados, entoando o canto da Dança das Caixeiras e a beleza de tocar e dançar para o Mastro. Elas param diante dele em círculo, onde uma por vez se aproxima do pé do tronco, dançando e tocando a caixa. Fazem reverência ao Mastro, que estabelece relação entre céu e terra. Por fim, circulam em torno do Mastro andando primeiro para frente e depois para trás, ritualizando o início e o fim deste ciclo que sempre se renova.

O toque do instrumento, o canto e a linguagem de movimentos que criam danças fundem-se em ações expositoras de um único percurso interno. Muitas vezes nos percebemos em meio às celebrações ouvindo o corpo e vendo o som (RODRIGUES, 1997, p.89).



Figura 33: Dança das Caixeiras ao redor do mastro
Foto: Lucio Enrico

Ao final, todos puderam se aproximar do Mastro, colocando ali suas preces, suas orações e rogativos, depositando velas acesas, tornando-o um grande ponto iluminado. Iluminação de uma exposição, de composição poética que ficará acesa na fé durante duas semanas que seguirá o ritual até a sua derrubada, para no ano, se Deus quiser, se renovar os votos de devoção, amor e fé

pela expressão desta cultura.

A relação entre a arte e a natureza (ou, como se diz hoje, o “objeto”) não está no fato de que a pintura jamais conseguirá evitar a representação da natureza ou do objeto. Mas ambos os “domínios” realizam sua obra segundo um modo semelhante ou idêntico, e as duas obras, que desabrocham simultaneamente e têm vida independente, devem ser consideradas tais e quais (KANDINSKY, 1996, p.221).

Viver o sagrado na arte, ou melhor, confirmar a qualidade do divino da obra de arte, parece ser uma tendência das buscas internas das gerações contemporâneas, uma espécie de reencontro com tradições ancestrais, as quais trazem fortemente o conteúdo espiritual.

Determinadas culturas mantêm traços arcaicos, muitos deles manifestados artisticamente, assim como tais manifestações possuem simbologias universais, arquétipos que nos remetem à existência de uma espiritualidade anterior à nossa própria existência. Por isso, talvez o ser humano esteja sempre voltando ao ponto de origem.

A arte leva o indivíduo a reconhecer o sagrado e a divindade dentro dele, pois esta está intrinsecamente ligada ao processo de autoconhecimento.

Despedida

*Despedida é de ser hoje
Que amanhã não pode ser
Quem se despede cantando
Nem adeus pode dizer*

*Adeus meu São João de Côrte
Minhas costas vou virando
Não sei quem fica pra trás
Os meus olhos vão chorando*

*Adeus minha rosa branca
De branca perdeste a cor
Se me perderes de vista
Mas não me percas no amor*

*Caixeira Já vou me embora
De você levo saudade
Para todas vou deixando
Laço forte de amizade*

*Caixeira quando tu fores
Me escreva lá do caminho
Se não achares papel
Nas asas de um passarinho*

*Despedida de Caixeira
Como dói no coração
Meu Divino de licença
Pra botar caixa no chão*

*(Letra de cantiga extraída do livro
CD Caixeiros do Divino Espírito
Santo de São Luís do Maranhão)*

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, é como conto. Antes como as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas. Veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

(GUMARÃES ROSA)⁴⁷

Percorrer os caminhos demarcados pela tradição do festejo do Divino que desde terras longínquas (África, Portugal, Maranhão e, por fim, Rio de Janeiro) se configuraram sob os passos dos devotos nos conduz a refletir sobre quão longe pode estar à morada de nossos ancestres. Aqueles que não tivemos contato direto, mas nos chegam por meio de múltiplas culturas. Agregam-se a nossa história através da educação, da religião, da forma como conduzimos nossas circunstâncias sociais e formulam a nossa identidade, ainda que já tenhamos caminhado gerações e gerações.

Quando nos religamos aos nossos antepassados, acionamos realidades muitas vezes nada comuns a nossa vida cotidiana. Contudo, construímos nossa vida a partir da memória daqueles que vieram antes, que formularam seus contextos demarcados por encontros, confronto e imbricações para que pudéssemos estar aqui contando nossa própria história.

Ao ingressar no espaço de pesquisa acadêmica, o primeiro intuito de escrever sobre a Festa do Divino no Rio de Janeiro era de realizar um registro da memória e da adaptação desta tradição para presentear as queridas amigas Caixeiras, pois a manifestação se atualiza no espaço-tempo e se adapta a novas realidades sociais para continuar existindo. No entanto, também perde o fio da história que as liga com seus antepassados e o modo secular de rezar, tocar, versar os cantos e transmitir esses conhecimentos acabam adormecidos na memória coletiva, fazendo-se necessário um registro desta narrativa.

E, é claro, nesse registro é fundamental e necessário valorizar a participação das crianças que enriquecem o culto e ocupam o espaço com significativa presença. Certamente serão elas que realizarão o festejo no futuro e perpetuarão esta herança. É maravilhoso observar a Vanessa, neta de Dona Antônia de apenas 10 anos, acompanhando a avó no toque de caixa e querendo participar da festa e de outros eventos junto com ela. Porém, esse interesse ou vocação não é realidade de todos os familiares das mestras, devido à falta de recursos financeiros que desestimulam o interesse de muitos em dar seguimento na tradição,

⁴⁷ ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.74.

já que esta festa gera custos muito altos e também, devido à complexa forma de transmissão do conhecimento e compromissos religiosos que requerem tempo e dedicação.

Todas essas questões relacionadas com a continuidade do culto ao Divino Espírito Santo sempre surgem na caminhada devocional das Caixeiras. Muitas vezes as mestras comentaram que pensam em parar de realizar este compromisso. E essa foi a primeira questão que me guiou a escrever esta dissertação.

No entanto, reconheço que só consegui realizar esta pesquisa porque, mesmo antes de iniciá-la, já havia me colocado no seu contexto, chegando à encruzilhada. Ao escrever sobre a Festa do Divino precisei falar de mim, de como cheguei, falar do meu encontro com o Divino, pois me incluo neste lugar de convívio, onde canto, toco e brinco, além de estar inteirada das necessidades e demandas do festejo, das questões que me movem a fazer a minha parte.

A verdade é que jamais conseguiria lançar um olhar puramente etnográfico que me pareceu que a pesquisa pedia inicialmente. Primeiro, pela necessidade da observação e dos registros, funções que nunca consegui exercer muito bem durante os ritos. Toda vez que tentava filmar, algumas Caixeiras ralhavam comigo, pedindo para que eu largasse a câmera e fosse tocar a caixa.

Hoje, acredito que a pesquisa, para além de um registro ou levantamento de dados, deve contribuir com soluções na vida prática do grupo em questão e, é claro, contribuir também com outras pesquisas sobre o assunto. Tenho consciência do meu papel de pesquisadora e sabia que neste lugar teria que dar conta do trabalho.

Porém, sei o quanto me tornei importante para o grupo. Não somente pelas ações e contribuições com a manutenção da festa, mas por ter tido um olhar de quem está dentro e atuante. Desde sempre fui muito bem acolhida por todos e integrada no ritual, portanto, nem poderia ter caminhado de outra forma entre a pesquisa e a relação que já havia estabelecido neste espaço de saber.

O estudo procurou caminhos de contribuição acadêmica que pudessem compreender a dinâmica de atualização do culto mediante as necessidades que surgiram no trânsito entre o lugar de origem e a cidade atual; o diálogo deste grupo que integra a comunidade maranhense na cidade do Rio de Janeiro com a cultura local que interfere significativamente no modo de perpetuação e transmissão do rito e também discorreu sobre a absorção de membros que não são da tradição maranhense.

A pesquisa buscou, ainda, contribuições da arte que dialogassem com o corpo como lugar de encontro dos devotos que transita entre o espaço cotidiano e o espaço do sagrado. O

corpo imerso na religiosidade da festa e também o corpo que dança, toca, brinca e se diverte no espaço do ritual, descortinando, deste modo, os símbolos importantes de cada momento específico do ritual e suas possíveis contribuições para este estudo.

Um desdobramento significativo desta pesquisa foi o fato de ter escrito Dona Antônia em um edital do Ministério da Cultura - MINC, no qual a mestra foi contemplada com o “Prêmio Mestres Populares 2012”⁴⁸, que homenageou nesta edição o ator, produtor e cineasta Amácio Mazzaropi, que estaria completando 100 anos de idade.

O objetivo do edital do MINC é reconhecer e premiar a atuação de mestres e de grupos ou comunidades responsáveis por iniciativas que envolvam as expressões das Culturas populares Brasileiras, além de projetos que desenvolvam atividades de retomada e difusão de práticas populares em todas as suas formas, como religião, rituais e festas populares, arte popular, mitos, histórias, narrativas orais, dentre outras.

Além de Dona Antônia, a Caixeira Dona Gercy também foi contemplada juntamente com outros mestres de outras expressões populares do Rio de Janeiro, auxiliados por nós, amigos do Grupo Boidaqui, que realizamos estratégias para auxiliar os mestres e grupos a preencher o edital e organizar toda a documentação necessária.

No caso de Dona Antônia, minha pesquisa e levantamento de dados para esta dissertação foram fundamentais para que a mestra fosse contemplada, pois alguns documentos sumiram dos seus guardados, outros estavam danificados pelo tempo e toda a parte da descrição que formulamos para inscrevê-la está contida na minha escrita.

A premiação nos confortou por saber que todos os mestres populares são merecedores e a maioria não recebe nenhuma contribuição dos órgãos governamentais, como é o caso da mestra Dona Antônia. Todos eles enriquecem o âmbito cultural da cidade com os festejos de suas tradições e participam de muitos eventos, além de compartilhar de seus saberes com todos que queiram sem pedir nada em troca.

Portanto, o fato de ter contribuído com esta premiação também me contempla, pois representa uma via de mão dupla entre a universidade pública que vai a campo atrás das pesquisas e, na maioria das vezes, não dá retorno de todos os dados coletados e publicados aos detentores do conhecimento. Como também me contempla constatar que as considerações finais deste trabalho não encerram um ciclo. Ao contrário, apontam possibilidades de atravessar novas encruzilhadas, pois a pesquisa se faz inesgotável, abrindo caminhos, seja

⁴⁸ Ver em: <http://www.cultura.gov.br/>. Acesso em: 20 de abril de 2014.

para compartilhar novas experiências empíricas a cerca do estudo ou das portas que se abrem nas casas dos devotos e amigos que comigo construíram essa narrativa.

5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura populares no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ABREU, Regina. Subjetividade, alteridade e Memória Social em Ruth Landes. In: *Memória e construção de identidades*. LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes, MORAES, Nilson Alves de (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 40-58.

BARBOSA, Marise Glória. *Um as mulheres que dão no couro, As caixeiras do Divino no Maranhão*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: PUC-SP, 2002.

_____. *Caixeiras do Divino de Alcântara: no bater da minha caixa estou convidando as foliões*. Superintendência do IPHAN no Maranhão, São Luís: IPHAN, 2009.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BROOK, Peter. *O Espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CALFA, Maria Ignez de Souza. Tessituras Poéticas do Corpo. In: *Arte: corpo, mundo e terra*. Manuel Antônio de Castro (org.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2009. p.92-103.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1954.

CASTRO, Armando Alexandre Costa de. *A Irmandade da Boa Morte: memória, intervenção e turistização da Festa em Cachoeira, Bahia*. Dissertação de Mestrado. Santa Cruz/Universidade Federal da Bahia-UESC. Ilhéus (BA), 2005.

COPELIOVITCH, Andrea. *A construção do personagem através do ritual: Uma proposta de aprendizado para o ator*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa, o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulus, 2008.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2010.

_____. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa artes cênicas*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERRETTI, Mundicarmo M.R. *Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias*. São Luís: UEMA. 2000.

_____. *Encantaria de “Barba Soeira”: Codó, capital da magia negra?* São Paulo: Siciliano, 2001.

- FERRETI, Sergio F. *Repensando o Sincretismo*. São Paulo/São Luís: EDUSP/FAPEMA, 1995.
- _____. Texto publicado no catálogo da *Exposição Divino Toque do Maranhão*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/MEC, 2005.
- _____. Religião de Origem africana no Brasil. In: *Culturas Africanas. Documentos da reunião de peritos sobre as sobrevivências das tradições religiosas nas Caraíbas e na América Latina*. São Luís/MA: UNESCO, 1985:158-172.
- FIGUEIREDO, Wilmara. “Divinos maranhenses” no Rio de Janeiro: Relações entre práticas de sociabilidade e práticas rituais - a Festa do Divino Espírito Santo do Terreiro Cazuá de Mironga em Seropédica - RJ. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 155-67, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- _____. *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 2006.
- GEORGE, Timothy. *Teologia dos Reformadores*. São Paulo: Vida Nova, 2007.
- GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- IPHAN. *Caixeiros Do Divino Espírito Santo: no bater da minha caixa estou convidando a folia*. São Luís/MA, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. Trad. Alvares Cabral. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1967.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito antropológico*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Os Argonautas do Pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)
- MAUSS, Macel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PACHECO, Gustavo et al. “Caixeiros do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão”. Livro CD da Associação Cultural Caburé, Rio de Janeiro, 2005.
- PALEÁRI. *Religiões do Povo: um estudo sobre a inculturação*. 2.ed. São Paulo: Ave-Maria. 1990.

- PEIRANO, Mariza. "Rituais e eventos". In: *O Dito e o feito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 17-40.
- PEREIRA, Carla Rocha. *Devoção e identidade: a festa do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.
- PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do axé: Sociologia das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Nas pegadas dos voduns: um terreiro de tambor-de-mina em São Paulo*. In: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. (Org.). *Somavó, o amanhã nunca termina*. São Paulo: Empório de Produção, 2005, p.63-94.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.
- _____. In: *Etnocologia: textos selecionados*. GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (orgs.). São Paulo: Annablume, 1999. p.66-69.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad. 2012.
- TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- TRINDADE, Diamantino Fernandes. *Umbanda e sua história*. São Paulo: Ícone, 1991.
- TURNER, Victor W. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- VAN GENNEP, Arnold, *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.